
Thèse de doctorat

« Téléologie négative » :
comportements (*éthologie*) et mouvements (*cinématique*)
de musiques non téléologiques

Héctor Cavallaro

Soutenue le 16 décembre 2022

sous la direction de Jean-Paul OLIVE
et d'Álvaro OVIEDO

Discipline

Musicologie

École doctorale

N° 159 – Esthétique, Sciences et
Technologies des Arts

Laboratoire/Partenaires de recherche

Laboratoire Musidanse
Équipe de recherche Cisi
Composition, interprétation, scènes et
improvisation

Composition du jury

Susanne KOGLER	Rapporteur·se
Universität Graz	
Jean-Marc CHOUVEL	Président·e du jury
Université Paris-Sorbonne	
Grazia GIACCO	Examineur·rice
Université de Strasbourg	
Carmen PARDO	Rapporteur·se
Universitat de Girona	
Jean-Paul OLIVE	Directeur de thèse
Université Paris 8	
Álvaro OVIEDO	Co-directeur de thèse
Université Paris 8	

Résumé :

L'écriture musicale occidentale s'est pendant longtemps construite à l'image d'un dispositif discursif et temporel privilégiant le déploiement linéaire et causal de la forme. Ainsi, le mouvement de la matière musicale – et avec lui, le *sens* musical lui-même – se trouvait pris « sur les rails » d'un parcours directionnel évolutif, c'est-à-dire, téléologique. Cependant, cette apparence « téléologique » de la musique, à savoir, sa suite temporelle « conformément au temps » ne serait qu'un artifice (Adorno, 2011 [1974] : 45). Dès qu'on le regarde de près, le temps en musique dévoile sa véritable image, proche plutôt d'une « lave » informe qu'on module à chaque fois en articulant et désarticulant ses propriétés. Ainsi, avec la modernité musicale apparaîtront plusieurs mises en question et renversements du paradigme téléologique. L'analyse d'un certain nombre d'œuvres de Debussy, Schoenberg, Cage, Ligeti et Feldman nous conduira alors à questionner : que se passe-t-il dans les musiques non-téléologiques ? Quels types de mouvements (« cinématique ») existent à l'intérieur de ces musiques ? Comment les analyser, comment décrire leurs comportements (« éthologie ») afin de saisir leurs formes esthétiques ? Comment décrire la multiplicité de dimensions différentes qui entrent en jeu lorsque nous analysons esthétiquement des musiques qui échappent à une compréhension téléologique ? Quels rapports entretiennent ces musiques au « telos » et à la négation de celui-ci, au « discours » signifiant et aux « figures » non signifiantes, à la « transcendance » et à l'« immanence » ? Comment penser et nommer le *sens* musical en dehors du paradigme téléologique, c'est-à-dire, quels nouveaux « faire sens » émergent de ces musiques ?

Mots clés : esthétique musicale / analyse musicale / temps musical / mouvement musical / téléologie musicale / téléologie négative / philosophie de la musique

Abstract:

For a long time, music writing in the Western world has followed the image of a discursive and temporal device that prioritizes a linear and causal deployment of the form. Thus, the movement of musical matter – and with it, musical meaning itself – was caught “on the rails” of a teleological path. However, this “teleological” appearance of music, i.e., its temporal sequence “in accordance with time”, would be nothing but an artifice (Adorno, 2011 [1974]: 45). On closer inspection, musical time reveals its true image, which is more like a shapeless “lava” that can be modulated in each instance by articulating and disarticulating its properties. Consequently, with musical modernity, multiple questionings and reversals of the teleological paradigm will emerge. The analysis of a series of works by Debussy, Schoenberg, Cage, Ligeti and Feldman will guide us in the examination of the following questions: What happens in non-teleological music? Which types of movement (“kinematics”) exist within these musical works? How do we analyze them, how do we describe their behaviors (“ethology”) in order to grasp their aesthetic forms? How can we describe the multiplicity of different dimensions that come into play in the analysis of music that escapes a teleological comprehension? What kind of relationship do these works hold to the “telos” and to its negation, to the signifying “discourse” and to the non-signifying “figures”, to the “transcendence” and to the “immanence”? How can we think and nominate musical meaning outside the teleological paradigm, or to put it another way, which new ways of sense-making emerge from these works?

Keywords: musical aesthetic / musical analysis / musical time / musical movement / musical teleology / negative teleology / music philosophy

Remerciements

Je ne saurais remercier assez mes directeurs, Messieurs Jean-Paul Olive et Álvaro Oviedo, pour leur accompagnement académique, professionnel et humain, durant ce parcours de recherche doctorale. À M. Olive, pour l'introduction, il y a plusieurs années, à la philosophie d'Adorno. Cette thèse doit sans doute beaucoup à son enseignement, dont l'incursion dans la profondeur dialectique des sujets esthétiques est toujours accompagnée d'une grande exigence analytique, et vice-versa. À M. Oviedo, pour l'entrée, toujours d'un point de vue musical, dans la pensée de Deleuze et d'autres se reliant d'une manière ou d'une autre à celle-ci. Le style de mes recherches s'est beaucoup nourri de ce « moteur » songeant à un dépassement de la dialectique et qui s'intéresse aux « mouvements » différentiels et aux « lignes de fuite ». Je remercie également mon équipe de recherche Cisi, pour l'espace d'échange et l'opportunité de présenter l'avancement de mon travail au sein de nos séminaires. Au Laboratoire Musidanse pour accueillir et soutenir mes travaux. À l'Edesta pour le financement de mon contrat doctoral et de mes mobilités de recherche. Au Département de Musique de l'Université Paris 8 où j'ai pu proposer plusieurs éditions du cours « Modalités du temps », basé sur mes recherches.

À l'ensemble de professeurs et de professeures m'ayant accompagné dans mes diverses phases d'apprentissage musical : au Conservatoire Emil Friedman à Caracas ; à Mme María Eugenia Atilano et à l'École de composition musicale « Ars Nova » ; au compositeur Juan Carlos Núñez ; à Juan Francisco Sans et à Miguel Monrroy pour la formation en direction orchestrale à l'Université Centrale du Venezuela ; aux compositeurs Santiago Santero, Luciano Azzigotti et Luca Belcastro pour les cours d'hiver en composition et direction de musique contemporaine à Buenos Aires ; au compositeur Leonardo Balada pour ses cours de composition à Valence, Espagne et, spécialement, au compositeur José Manuel López López pour l'invitation à poursuivre mes études à l'Université Paris 8. Aux ensembles et aux musiciens qui s'intéressent à mon travail de composition ; à l'Ensemble Libertas de Bel Horizon, au Brésil, à l'Ensemble de la Abadesa de Madrid, Espagne. Aux pianistes Jesús Joves et Edgar Bonilla pour leur grande dédicacion envers mon écriture musicale. À Marysol Gómez et à la Compagnie Interthéâtre pour leur confiance créative et collaboration. Aux cinéastes Alessandra Lancellotti et Enrico Masi, du collectif italien Caucaso Factory, pour leur soutien à mon travail. À l'Université Paris 8, sa bibliothèque et sa Maison de la Recherche ; au Mingway et Centre National de la Danse à Pantin pour l'espace de travail.

Aux ami.e.s, artistes et chercheu.r.se.s dont le dialogue m'a été indispensable : Luca Maiotti, Iris Parrot, Michaël Spanu, Ruggero Fornari, Mael Santiago, Jesse Gambus, Alessandro Greppi, Antoine Freychet, Simon Marsan, Jordi Tercero, Federico Calle, Maëva Lamolière, Anis Fariji, Héloïse Démoz, Gala Hernández, Giulia Sarno, Marta Jordana, Raúl Monsalve, Candelaria Hernández, et tant d'autres.

Très spécialement : à ma famille, pour leur soutien inconditionnel.

TABLE DES MATIÈRES

Remerciements.....	vi
--------------------	----

Introduction

0. L'apparence téléologique de la musique.....	1
1. De la téléologie à la « téléologie négative ».....	2
1.1 Éléments et interrogations sur les origines historiques de la téléologie en musique.....	3
1.2. La « téléologie négative ».....	9
2. Structure et cheminement des chapitres.....	10
2.1 « Tout ce qui est solide se volatilise ».....	11
2.2 John Cage comme « degré zéro ».....	12
2.3 Vers la « lumière musicale ».....	12
3. Méthodologie : analyse immanente ; micrologie ; éthologie ; cinématique.....	14
4. Rapport à la composition : la création artistique comme activité parallèle à la recherche.....	17

Chapitre 1 – Debussy et la téléologie « diluée »

0. Introduction.....	19
1. Matière liquide : ressort « hydrologique » ; ressort et « motivation » ; « motivation » et montage.....	23
2. Cadre de la perspective et de la profondeur : perspective tonale ; relation fond-figure.....	29
3. « Brouiller » un objet : analyse de la figure centrale de <i>Reflets dans l'eau</i> (1905).....	33
3.1 Distinction des « strates » : fond, reflets et surface.....	33
3.2 « Brouillages », « reflets » : brouillage et abstraction ; intervalles miroitants.....	37
3.3 Une cinématique de la profondeur (1) : mouvement à l'intérieur d'un objet vertical (axe « Y ») ; « dialectique surface/profondeur ».....	44
3.4 Une démarche impressionniste et symboliste à la fois.....	46
4. « Cristallisation » des plans : analyse d'agencement des plans dans <i>Des pas sur la neige</i> (1909).....	49
4.1 Distinction des « plans ».....	49
4.2 Une cinématique de la profondeur (2) : perspective tonale ; mouvement dans l'axe « Z » ; rapport « figure sur fond ».....	58
4.3 Une démarche « cubiste » par « montage » des plans.....	61
5. Action d'apparaître et de disparaître : analyse du mouvement d'« émergence » et de « submersion » dans <i>La Cathédrale engloutie</i> (1910).....	66
5.1 Distinction des « mondes » (ou « étages »).....	67
5.2 Une cinématique de la profondeur (3) : l'apparition (« émergence ») et la disparition (« submersion ») en tant que mouvement).....	80
5.3 Une démarche de la continuité et de la discontinuité.....	83
6. Conclusion : types de mouvements et dimension non-téléologique ; considérations de langage musical ; du figuratif à l'abstrait.....	85
6.1 Types de mouvements et dimension non-téléologique.....	85
6.2 Considérations de langage musical : à propos du schéma « figuratif ; figure (symbole, icône) ; non-figuratif (abstrait) ».....	87
6.3 Du figuratif au non-figuratif, de la syntaxe à la non-téléologie.....	89

Chapitre 2 – Du « statisme » au « vertige » : « Farben » de Schoenberg

0. Introduction.....	93
1. Schoenberg, Boulez et « la lave » : de « Schoenberg le mal aimé » à « Schoenberg est mort ».....	95
2. Analyse de l'Opus 16 par Adorno : <i>Grundgestalten</i> ou « figures de base ».....	99
2.1 L'Idée et la Représentation.....	102
2.2 Les titres de l'Opus 16.....	105
3. Analyser « Farben » : à propos de l'« inflexion ».....	106
3.1 Inflexion harmonique : introduction à l'accord de « Farben » ; « fugue », choral, canon ; élément imitatif.....	109
3.2 Inflexion du timbre : <i>Klangfarbenmelodie</i> ; orchestration et texture ; couleurs articulées à la forme ; « Précipitation » (saturation des couleurs).....	114
3.3 Inflexion rythmique : mouvement pendulaire (balancement) et évolution rythmique ; « Précipitation » (strette) ; événements rythmiques (« taches » sonores).....	121
4. « Accord de Farben » : « inflexion absolue » ; singularité (« action restreinte », l'« universel »).....	129
5. Une cinématique du vertige (et de « la chute »).....	133
6. L'« inconscient » : expressionnisme (un programme « intérieur ») et abîme.....	136

Chapitre 3 – John Cage : immanence du son et du silence

0. Introduction.....	141
1. Quelques aspects biographiques.....	144
1.1 Cage et Schoenberg.....	146
1.2 Cage et la France, Satie et la non-intentionnalité.....	148
2. À propos du « temps vertical » chez Cage.....	151
3. Cadre « matériel » : immanence du son ; le son en tant qu'Idée et problème ; « perspectivisme » chez Cage ; Deleuze ; Uexküll.....	155
4. Analyse musicale : « principe formel » de la technique du « gamut ».....	163
4.1 La technique du « gamut ».....	164
4.2 <i>String Quartet in Four Parts</i> (1949-50).....	166
4.3 <i>Six melodies for Violin and Piano</i> (1950).....	181
4.4 <i>Thirteen Harmonies</i> (1985) issues d' <i>Apartment House 1776</i> (1976) et <i>Hymns and Variations</i> (1979).....	190
5.1 [Remarques conclusives (1)] L'« utopie cagienne » : une cinématique de la tangente ; le « gamut » en tant qu'« objet animé ».....	203
5.2 [Remarques conclusives (2)] À propos du silence : 4'33'' et le silence comme conséquence de l'écriture.....	206
5.3 [Remarques conclusives (3)] À propos d'une musique informelle.....	211

Chapitre 4 – « Vers une lumière éternelle » : de l'immanence à la transcendance dans *Lux aeterna* (1966) de György Ligeti

0. Introduction à la lumière en musique.....	219
1. Première considération sur la lumière : De Budapest à Cologne ; À propos de la musique électronique ; vers la <i>Bewegungsfarbe</i> (« couleur de mouvement ») à l'origine de la micropolyphonie ; la micropolyphonie.....	225
2. Deuxième considération sur la lumière : analyse musicale de <i>Lux aeterna</i> (1966).....	238
2.1 Au commencement était la Parole : la mélodie vocale en tant que « germe » musical.....	242
2.2 Microstructures mélodiques et rythmiques : <i>talea</i> et <i>color</i> ; rythmes ; timbres et « coloration » ; « universalité » des microfigures mélodiques.....	249
2.3 Harmonies des sphères : états harmoniques et « cristallisation » d'intervalles ; volatilité ; métamorphose des états harmoniques ; immobilité mutante ; « universalité » de l'accord ligetien.....	255
2.4 Deuxième considération sur la lumière (conclusion) : du rythme, du timbre et de l'harmonie au relief, à la couleur et à la géométrie.....	263
3. Forme monadique : de l'œuvre d'art en tant que monade au potentiel monadologique.....	265
4. Texte : discours signifiant et figures inintelligibles ; à propos de l'oscillation et d'une cinématique « centrifuge » (introduction).....	270
5.1 [Remarques conclusives (1)] « L'universel » : l'épicentre monadique ; Ockeghem, Ligeti et la transcendance.....	276
5.2 [Remarques conclusives (2)] Troisième et dernière considération sur la lumière : désintégration du singulier pour atteindre l'universel (la « négation » chez Ligeti) ; <i>tendance</i> cinématique « centrifuge » (conclusion) ; la « différence » dans la « pure lumière blanche » comme « chose universelle » (Bergson et Deleuze) ; immanence et transcendance dans la lumière.....	283

Chapitre 5 – « Vers une lumière intérieure » : de l'immanence à l'« Expérience abstraite » dans *Rothko Chapel* (1971) de Morton Feldman

0. Introduction à la lumière chez Feldman.....	291
1. Cadre matériel : de la peinture à la musique.....	301
2. La partition : analyse musicale.....	306
2.1 « Une assez longue ouverture déclamatoire » (mesures 1-210).....	309
2.2 « Une section “abstraite” plus statique pour le chœur et les cloches » (mesures 211-242).....	330
2.3 « Un interlude basé sur des motifs mélodiques pour soprano, alto et timbales » (m. 243-313).....	333
2.4 « Une fin lyrique pour l'alto, accompagné par le vibraphone, rejoint plus tard par le chœur, dans un effet de collage » (m. 314-427).....	337
3. La chapelle : correspondance de matériaux.....	341
3.1 L'espace externe : de la situation octogonale au chœur antiphonique.....	341
3.2 L'espace pictural : la forme musicale et les toiles en tant qu'« entités ».....	343
3.3 L'espace interne : de l'apollinien au dionysiaque ; couches, clusters et cloches ; des matériaux.....	351
3.4 La « lumière intérieure » sous les couches de l'histoire.....	356
4. Remarques conclusives : de l'immanence à l'« Expérience abstraite » ; « lueur » du « fardeau de l'histoire » et cinématique du « dévoilement » (force « centripète ») ; « objet trouvé » et l'« après-histoire ».....	362

Conclusion – « Téléologie négative »

0. Écrire le temps.....	373
1. Des « modèles » musicaux d'une « téléologie négative » : une brève histoire.....	377
2. De l'anti-téléologie à la post-téléologie.....	385
3. Du « négatif » à la « la lumière ».....	389

Bibliographie

Musicologie.....	397
Philosophie et esthétique.....	401
Écrits des compositeurs, écrits des peintres.....	403
Peinture, arts plastiques et autres arts ; rapport musique et peinture.....	405
Autres références.....	406

Annexes – Travaux de composition au sein d'une esthétique de « téléologie négative » durant la thèse

<i>Un cristal de ordeño</i> (2019).....	410
<i>Sedimentos celestes</i> (2020).....	427
<i>Étude sur l'ombre chez Caravaggio</i> (2018).....	436
<i>Étude sur la lumière chez Reverón</i> (2021).....	443
<i>Étude de figures chez Francis Bacon</i> (2022).....	454

Là où il n'y a plus de temps, il n'y a plus de mutabilité. C'est à partir de là que les temps sont créés, ordonnés et réglés, imitant l'éternité, tandis que la révolution du ciel revient au même point et ramène au même point les corps célestes.

Saint Augustin, VI, XI, 29

Introduction

« Téléologie négative » :

comportements (*éthologie*) et mouvements (*cinématique*) de musiques non téléologiques

0. L'apparence téléologique de la musique

De nos jours, la musique se rebelle contre l'ordre conventionnel du temps.¹

Art temporel par essence, la musique occidentale de tradition écrite s'est pendant longtemps construite à l'image d'un dispositif discursif et temporel privilégiant le déploiement linéaire et causal de la forme musicale. Ainsi, le mouvement de la matière musicale – et avec lui, le *sens* musical lui-même – se trouva pris « sur les rails » d'un parcours directionnel évolutif, c'est-à-dire, téléologique. Les rapports entre les sons sont alors régis par une fonctionnalité causale qui leur est, en quelque sorte, attribuée « naturellement ». Cependant, cette apparence « téléologique » de la musique, à savoir, sa suite temporelle « conformément au temps » – sous-entendant par-là que le temps est, lui aussi, téléologique – ne serait qu'une artificialité, comme le dit Adorno, une « fiction » liée à la ressemblance de la musique avec le temps.

Certes, pendant longtemps, prévalut le fait que la musique devait organiser la suite intratemporelle de ses séquences de façon sensée : faire découler un événement d'un autre d'une manière qui interdit, comme le temps lui-même, la possibilité d'une réversibilité. Toutefois, la nécessité de cette suite temporelle, conformément au temps, ne fut jamais littérale, mais fictive, participation au caractère d'apparence de l'art.²

Ce que nous appellerons le paradigme ou principe téléologique correspondrait donc à cette « fiction » qui aurait déterminé pendant longtemps les pulsions et les mouvements internes de la matière musicale. En tout cas, la modernité et la contemporanéité musicale témoignent de l'existence de certaines écritures musicales construites, au moins en partie, autour du questionnement de ce paradigme. Certes, le temps est un « invariant », mais de ce fait il a été historiquement traité comme un a priori, dans un sens. Avec l'arrivée de la modernité musicale, donc, cette « invariance temporelle » acquiert de plus en plus, et selon les musiques dont on parle, le statut de « composante ». Ainsi, l'invariance temporelle, une fois réfléchie, « devient une composante au lieu d'un a priori »³, comme le suggère Adorno. C'est-à-dire que la dimension musicale qu'est le temps, en tant que matière première de la musique, est elle-même composable.

¹ Theodor W. ADORNO, *Théorie esthétique*, Paris, Éditions Klincksieck, 2011, p. 45.

² *Ibidem*.

³ *Ibidem*.

Comme le dit encore Adorno, « le rapport entre la musique et le temps musical formel se détermine uniquement dans la relation entre l'événement musical concret et ce temps. »⁴ Voilà ce que nous considérons être le véritable rapport entre l'écriture musicale et le temps : que le temps n'est pas exclusivement le « milieu » où s'installe la musique, mais qu'il est en quelque sorte sa « substance », son « plan », comme nous le verrons. Ainsi, l'hypothèse centrale de cette thèse est que, en fait, dès qu'on le regarde de près, le temps en musique perd peu à peu l'apparence de ligne horizontale par laquelle nous croyons le voir transiter – autrement dit, son apparence téléologique – et dévoile sa véritable image, une qui ressemble plus à une « lave » informe qu'on module à chaque fois en articulant et désarticulant ses propriétés.

1. De la téléologie à la « téléologie négative » :

La téléologie est la logique de la causalité. Le terme provient étymologiquement du grec ancien : *τέλος* (*telos*), « fin », « but », « cause »⁵ et *λόγος* (*logos*), « discours », « raison », « logique ». Ainsi, donc, la téléologie est une pensée qui explique un phénomène A par un but final B postérieur. Il s'agit d'une logique de pensée causale, et donc, d'une logique discursive, avec ses propres attentes internes en termes de sens, de mouvement et de finalité. Si l'écriture conserve des « vérités »⁶, pour le dire avec Hegel, la téléologie, du moins en tant qu'écriture, est une logique qui détient ses propres vérités. Alors si la téléologie désigne le mouvement causal c'est que ce dernier est à son tour guidé d'en haut par un « discours » signifiant « dicible » qui se pose sur les « figures » matérielles « visibles » et « audibles », tel que nous le verrons avec Lyotard et sa « critique généralisée du signifiant »⁷ qu'est *Discours, figure*, ici accompagnant la critique de la téléologie. La téléologie en musique est donc un principe « externe », en tant que « discours » définissant de l'extérieur les rapports de causalité entre les sons et, formellement, le rapport des parties au tout. Autrement dit, la téléologie « transcende » la réalité des sons ; elle est plus proche de la « transcendance » par opposition à l'« immanence », dichotomie *spinoziste* ici abordée dans les sillages de Deleuze et Guattari. La fiction dont parle Adorno – la « nécessité » d'une telle suite temporelle – correspond, nous semble-t-il, au poids mimétique du paradigme téléologique sur la

⁴ *Ibidem*.

⁵ chez Aristote la téléologie désigne l'étude de la « cause finale », une parmi quatre types de « causes » expliquant une chose ou un phénomène : la cause matérielle, la cause formelle, la cause motrice et, enfin, la cause finale. La pensée de la causalité traverse l'œuvre du philosophe. Voir à ce propos Nicolas KAUFMANN, *Philosophie naturelle d'Aristote : étude de la cause finale et son importance au temps présent*, Paris, Éditeur Félix Alcan, 1898.

⁶ Georg W. Friedrich HEGEL, *Phénoménologie de l'esprit*, Paris, Librairie Philosophique J. Vrin, 2006. p. 134.

⁷ Mots de l'« Appréciation » de Deleuze, alors membre du jury de la thèse d'État de Lyotard. Gilles DELEUZE, *L'île déserte et autres textes*, Les Éditions de Minuit, 2002, p. 299.

musique et vice-versa. Ceci est dû, en partie, au « caractère d'apparence de l'art », c'est-à-dire, au fait que la musique « ressemble » à une certaine conception du temps, et que le temps, à son tour, ait une apparence téléologique, pourrait-on ajouter. La téléologie détermine donc une modalité de forger le temps, c'est-à-dire qu'elle est un principe d'articulation du mouvement musical ; un principe qui a été particulièrement important, pour ne pas dire « hégémonique » à travers l'histoire. Nous parlons plus précisément d'une fiction dont l'avènement semble se situer à la Renaissance, avec la naissance de l'Opéra, et dont la peau de la musique classique se serait fortement imprégnée, trouvant peut-être sa représentation ultime dans la forme sonate.

1.1 Éléments et interrogations sur les origines historiques de la téléologie en musique :

Le développement linéaire du discours, les rapports de causalité faisant tenir la forme, la directionnalité narrative, les variations thématiques, entre autres, semblent constituer le paradigme de la téléologie musicale. Ce paradigme ou « épistème », selon le terme de Foucault, a été déterminant pour les différentes esthétiques et périodes de l'histoire de la musique écrite pendant plusieurs siècles. Plusieurs chercheurs et historiens de la musique s'accordent pour associer « l'avènement » de la téléologie musicale à deux événements historiques ayant eu lieu au XVI^e siècle : d'une part, la Contre-Réforme catholique du Concile de Trente au milieu du siècle, et, d'autre part, la naissance de l'Opéra, notamment à partir des idées théorisées au sein de la *Camerata fiorentina*. Comme l'explique le musicologue italien Enrico Fubini, Vincenzo Galilei et les intellectuels de la *Camerata de' Bardi*, tout comme le monde ecclésiastique de l'époque, firent une forte critique de la polyphonie jusqu'alors en vogue, en particulier de la juxtaposition des voix – considérée excessive – dans le contrepoint médiéval tardif et celui de la Renaissance, signalant la « non-compréhensibilité » des textes chantés par une multiplicité de lignes, et le manque de directionnalité discursive. Se trouvent en jeu des questions fondamentales sur le sens et le rôle de la musique, sur son « autonomie » (son « immanence ») ou au contraire sa capacité de véhiculer expressivement des idées extérieures, des discours qui « transcendent » la musique elle-même.

La polémique [...] provient d'un laïc comme l'est Galilei, qui se déclare en faveur d'une efficace « expression des affects » ; nonobstant, celle-ci n'est pas essentiellement différente de la polémique qui a lieu au sein du secteur ecclésiastique, en défense du texte liturgique et de la compréhension adéquate de celui-ci, contre la musique polyphonique de l'époque. Les deux postures, seulement distinctes en apparence, ont en commun la négation de l'autonomie du langage musical ainsi que du valeur expressive de celle-ci indépendamment du texte poétique ou liturgique qui l'accompagne ; ainsi, toutes deux aspirent à instrumentaliser la musique, en inscrivant dans celle-ci des buts étrangers à la musique en soi.⁸

⁸ Citation originale (trad. de l'édition espagnole): "La polémica anterior proviene de un laico como es Galilei y se declara a favor de una eficaz 'expresión de los afectos'; no obstante, no es muy diferente, sustancialmente, de la

L'un des exemples majeurs pour illustrer la musique polyphonique à laquelle s'opposèrent autant la Camerata que l'Église, en ce qui nous concerne ici, est la musique du compositeur franco-flamand du XV^e siècle, Johannes Ockeghem. En effet chez Ockeghem il y aurait – selon le musicologue spécialiste de musique ancienne, Manfred Bukofzer – une « absence », voire, une « négation » volontaire des cadences. C'est ainsi que son écriture parvient à construire un état de « flottement infini », du point de vue mélodique⁹. Dans ce sens, le « manque de directionnalité » des lignes d'Ockeghem décrit par Bukofzer signifierait donc l'existence d'une musique non-téléologique antérieure à l'Opéra et à la Contre-Réforme. Cela veut également dire que le paradigme téléologique est bel et bien le résultat d'une construction déclenchée par des processus historiques. La téléologie semble donc « s'installer dans la peau » de la musique écrite peu à peu et évoluera au fil des périodes stylistiques au travers de dimensions spécifiques que chaque musique déploie à chaque fois selon des comportements singuliers. Sans prétendre ici développer une lecture historiciste de l'écriture musicale du point de vue du paradigme téléologique, nous avons cependant intérêt à retracer certains éléments ponctuels, quoique non exhaustifs, qui apparaissent au cours de différentes périodes en définissant les traits qui composeront la richesse et la complexité du principe téléologique.

Depuis la naissance de l'Opéra, en particulier depuis Monteverdi, la musique deviendra de plus en plus « fonctionnelle » dans son élan d'expression et de narrativité dramatique, que ce soit dans la musique vocale¹⁰ comme plus tard dans la musique instrumentale. Une telle fonctionnalité semble se constituer d'abord au service de la parole expressive au sein de la musique dramatique, consistant souvent en une musique vocale accompagnée. Comme le suggère Andrés Levell, la parole impose au son un « visage » narratif, une forme humaine, et plus généralement le texte vient « justifier » la mélodie, il la rend « juste » et compréhensible.¹¹ En parallèle, le poids et l'influence

polémica que se declara dentro del sector eclesiástico, en defensa del texto litúrgico y de la comprensión adecuada de éste, contra la música polifónica de la época. Es común a ambas posturas, solo distintas en apariencia, la negación que se hace tanto de la autonomía del lenguaje musical como del valor expresivo de la música propiamente dicha, independientemente del eventual texto poético o litúrgico que acompañe a la música; asimismo, ambas posturas aspiran a instrumentalizar la música, adscribiéndole a ésta varios fines ajenos a la música en sí.” Enrico FUBINI, *La estética musical desde la antigüedad hasta el siglo XX*, Éd. Alianza Música, Madrid, 2005, p. 156.

⁹ Manfred BUKOFZER, *Studies in Medieval & Renaissance Music*, First ed.: Norton, New York, 1950, p. 291.

¹⁰ Dont la complexité expressive et dramatique est irréductible à la linéarité téléologique, bien que celle-ci constitue souvent l'un de ses idéaux. Voir Susan McClary, *Modal Subjectivities*, University of California Press, 2004.

¹¹ Citation originale : “La palabra le impone un rostro, le da forma [al sonido]. Un texto en una melodía *justifica* a la melodía (la hace justa, la ajusta, la delimita, la hace comprensible), le dibuja los márgenes: porque la música en sí misma no tiene márgenes, no tiene un significado racional, no tiene un rostro. [...] El hombre impone la palabra sobre la música para no perder, frente al acontecer de ésta, su propia definición, su propia identidad ontológica. Sin la

de la parole expressive et narrative alimentera également la fonctionnalité tonale dans la musique instrumentale du XVII^e siècle, renforçant ainsi le cadre syntaxique et narratif de la tonalité comme guide logique de la directionnalité du discours musical. En effet, la musique dramatique depuis Monteverdi, en tant que véritable *musica ficta*, fait de l'expression une expression « stylisée », narrative et « médiante », comme le dit Adorno, elle met en scène « l'apparence des passions ». ¹² La musique acquiert alors une « apparence » téléologique, ou, comme l'écrit Levell, « le son acquiert un visage. » ¹³

Puis, dans la musique baroque aux XVII^e et XVIII^e siècles apparaît également l'*Affektenlehre* – « doctrine des passions » ou « théorie des affects » –, comme une sorte de catalogue d'outils rhétorico-musicaux. ¹⁴ La « théorie des affects » baroque cible une conduite efficace des émotions des sujets auditeurs à travers un langage programmatique imitatif reposant sur l'association entre des matériaux précis et des images du monde externe ; le « voici le printemps, que les oiseaux saluent... » chez Vivaldi, le symbole de « Dieu » dans une quarte diminuée chez Bach, ou, plus généralement, la « joie » en tant qu'« expansion de nos signes vitaux » représentée par les grands intervalles, ou au contraire, la « tristesse », représentée par la « contraction » de ceux-ci. ¹⁵

Avec l'engendrement et l'évolution de la forme sonate dans le Classicisme, dès la fin du XVIII^e siècle, la musique s'organise avec une plus grande robustesse syntaxique. Si, comme le suggère Fubini, la suite baroque s'était structurée selon le modèle de la danse, et les concerts de type *vivaldien* – *concerto* pour soliste, *concerto grosso*, etc. – reflétaient les formes et styles hérités du théâtre mélodramatique, ce n'est qu'avec la forme sonate que la musique « parle enfin *son* propre langage [sic] *dans* son propre domaine. » ¹⁶ Ainsi, la sonate établit selon Fubini non seulement une syntaxe mais plus spécialement elle atteint une structure narrative comparable à celle du roman.

herramienta de la palabra, la música entraría en los cuerpos disolviéndolos, difuminándolos, desapareciéndolos.” dans Andrés LEVELL, *Apuntes sobre la decapitación y otros ensayos*. Equinoccio, Caracas, 2008, p. 81.

¹² « Depuis Monteverdi et jusqu'à Verdi, la musique dramatique, comme véritable *musica ficta*, présentait l'expression en tant qu'expression stylisée, médiante, c'est-à-dire l'apparence des passions [...]. » Th. W. ADORNO, *Philosophie de la Nouvelle Musique*, Paris, Gallimard, 1962, p. 50.

¹³ Citation originale: “El sonido [...] adquiere un rostro.”, dans A. LEVELL, *op. cit.*, p. 63.

¹⁴ Johann MATTHESON & Hans LENNEBERG. “Johann Mattheson on Affect and Rhetoric in Music (I).” *Journal of Music Theory*, vol. 2, no. 1, 1958, pp. 47–84. JSTOR, <https://doi.org/10.2307/842930>, consulté le 12 Sept. 2022.

¹⁵ L'on peut par exemple lire dans le traité *Der vollkommene Capellmeister* (1739) de Mattheson traduit à l'anglais par Hans Lenneberg) : “56. Since, for example, joy is an expansion of our vital spirits [Lebens-Geister], it follows sensibly and naturally that this affect is best expressed by large and expanded intervals. 57. Sadness, on the other hand, is a contraction of those same subtle parts of our bodies. It is, therefore, easy to see that the narrowest intervals are the most suitable.” *Ibidem*, p. 51-52.

¹⁶ E. FUBINI, *op. cit.*, p. 261.

Fubini cite à ce propos les exemples de Haydn et de Mozart. D'une part, la musique de Haydn, caractérisée par le monothématisme¹⁷, ne témoigne pas encore d'une véritable dynamique « dialectique », dans le sens où « les thèmes ne se trouvent pas en opposition, le développement de ceux-ci ne devient jamais un champ de bataille et la réexposition ne résout pas un quelconque conflit. »¹⁸ En revanche, la musique de Mozart, anticipant celle de Beethoven, introduirait déjà une dialectique téléologique, car ses thèmes « ont toujours le rôle de protagonistes ; comme deux caractères, deux personnages différents à partir desquels s'origine un contraste intense présent dans le développement, où chacun apparaît sublimé jusqu'au scénario idéal. »¹⁹ Dans les deux cas, l'« identité thématique » véhicule ce que nous pouvons appeler avec Alessandro Baricco l'« identité subjective ». En principe car la mélodie, terrain de la parole mélodramatique, est « le diagramme du sujet »²⁰, autrement dit, la mélodie est la dimension « vectorielle » dans laquelle les sentiments prennent forme musicale. Le *sujet* philosophique – et avec lui, le « thème » musical, comme héritier du « sujet » musical baroque – devient le point d'origine idéal à partir duquel se déploie le *sens* musical téléologique, puisque – comme le dit Baricco à propos de Mozart, de Rossini et de l'*Opera buffa* – « le sujet est le lieu *hypothétique* de l'origine. »²¹ Ainsi, grâce à l'identité thématique raffinée par la forme sonate, donc, la téléologie s'établit comme l'ordre « naturel » irréfutable, non seulement des articulations temporelles mais, surtout, du *sens* musical. L'identité thématique, qui avait pris de l'extérieur et d'« en haut » un « telos », un « discours » et une « transcendance », fait désormais en sorte d'« inaugurer » un *sens* uniquement à partir d'elle-même. Voilà peut-être pourquoi le concept du *sujet* est pour Baricco « l'ancre des Lumières », cette « hypothèse qui empêche le monde de se désagrèger », parce que, en fixant l'origine et l'orientation de l'événementiel, « il ne recycle pas un Sens, mais détermine un sens, une direction. C'est le devenir contrôlé. Le réel trouve en lui-même un ordre et une loi. »²²

¹⁷ À ce propos, de l'équilibre harmonieux et monothématique des œuvres de Haydn, Goethe dira qu'elles « contiennent le langage idéal de la vérité : chacune des parties est nécessaire à l'ensemble dont elles sont toutes partie intégrante, malgré le fait que chaque partie ait une vie propre. » Citation (tel que citée par Fubini) : “Sus obras contienen el lenguaje ideal de la verdad cada una de las partes es necesaria al conjunto del que todas son integrantes, a pesar de que cada parte tenga vida propia.” dans Johann Wolfgang von GOETHE, *Kunst und Altertum [Arte y antigüedad]*, titre d'une série de publications ayant vu le jour régulièrement entre 1816 et 1832.

¹⁸ Citation : “Haydn no es un músico dialéctico: los temas no se hallan nunca contrapuestos; el desarrollo que éstos adoptan no se convierte jamás en un campo de batalla; la reexposición no resuelve nunca conflicto alguno.” dans E. FUBINI, *op. cit.*, p. 263.

¹⁹ Citation : “En Mozart, los temas tienen siempre el papel de protagonistas [...]” dans *ibid.*, p. 264.

²⁰ Alessandro BARICCO, *Constellations : Mozart, Rossini, Benjamin, Adorno*, Paris, Gallimard, 1999, p. 68.

²¹ *Ibidem*, p. 55.

²² *Ibidem*, p. 54.

Le concept même de « forme musicale » associé au paradigme téléologique vient donc remplacer l'idée théologique, plutôt médiévale, de la musique en tant que « corps sonore », comme l'explique Levell – le concept de « forme musicale » étant une « abstraction rationnelle » du concept de « corps sonore ». La forme musicale est désormais un « corps intellectuel » intelligible qui délimite les contours « physiques » de la musique en tant qu'événement sonore. La musique acquiert un *sens* « originaire » ainsi que des proportions définissables et analysables téléologiquement ; si auparavant elle avait acquis un « visage » expressif avec la parole mélodramatique, maintenant on lui a en quelque sorte sculpté un « masque ».²³

Avec Schubert et Beethoven au XIX^e siècle les choses commencent à changer. Bien qu'il soit difficile de dire qu'il y a chez eux une forme « anticipée » de questionnement de la téléologie, nous pouvons tout de même signaler comment, dans leurs œuvres, le principe téléologique bascule de son « sommet » jusqu'à manifester déjà quelques-uns des traits de sa « crise » ou « décadence ». Le premier Beethoven et celui de la « deuxième manière » – tel qu'Adorno classifie son évolution stylistique – représente dans un sens le « sommet » du paradigme téléologique, avec la puissance de l'identité thématique subjective au sein de la forme sonate désormais menée aux grandes formes orchestrales. Ici encore, de façon générale, comme l'écrit Adorno, « la subjectivité opère dans la musique de Beethoven comme chez Kant, non pas en brisant la forme, mais au contraire en la produisant. »²⁴ Dans le Romantisme du premier et du deuxième Beethoven la musique chercherait à se déployer à l'instar d'un « végétal », comme le suggère Adorno, et « une telle unité organique serait nécessairement téléologique : chacune des cellules rendrait nécessaire la suivante et leur ensemble formerait le mouvement vivant de l'intention subjective, morte à présent [...]. »²⁵ En revanche, l'écriture musicale de Schubert, fragmentaire et imprégnée de motifs minuscules et répétitifs, se dévie de l'organicité téléologique du premier Beethoven, comme nous le dit Adorno, autrement dit, elle « relève du cristal et non du végétal. »²⁶

²³ Citation originale : “El concepto de forma musical viene a suplantar la idea teológica de la música sonora como cuerpo, siendo el primero una abstracción racional de la segunda. Y como *cuerpo intelectual* que es, la forma musical nace como un delineador de los contornos “físicos” e intelectuales de la música como evento sonoro. De esta manera, la música adquiere proporciones definibles y analizables, inteligibles: se esculpe un rostro (una máscara).”, dans A. LEVELL, *op. cit.*, p. 62.

²⁴ Th. W. ADORNO, « Le style tardif de Beethoven » (1937), *Moments musicaux*. Éd. Contrechamps, 2003, p. 10.

²⁵ *Ibidem*, « Schubert » (1928), p. 17.

²⁶ *Ibidem*.

Or, comme Schubert, le dernier Beethoven montrera lui-même aussi certains signes d'« épuisement » du principe téléologique, et par-là même, de la dynamique dialectique qui prima jusqu'ici dans l'écriture musicale. Pour Adorno, le mouvement du « retour à soi-même » et de « réconciliation », dans la réexposition de la forme sonate *beethovenienne*, demeure, tout comme la thèse de l'identité chez Hegel, « esthétiquement problématique » : « car l'une et l'autre sont, de façon profondément paradoxale, abstraites et mécaniques. »²⁷ C'est-à-dire que l'idée d'une identité thématique « première » dans la musique serait aussi arbitraire que celle d'une identité subjective « première » en philosophie. Certes, selon Adorno, la musique de Beethoven est « philosophie hégélienne », mais en même temps elle est plus « vraie » que celle-ci, « car elle porte en elle la conviction que l'autoreproduction de la société, prise comme réalité identique à elle-même, est insuffisante, et même fausse. »²⁸ Ceci, en partie, car le dernier Beethoven « brise » – ou, du moins, nous donne à voir ce qui est sur le point d'être « brisé » – l'ordre du paradigme téléologique. Alors, même si l'œuvre tardive de Beethoven reste placée sous le signe du processus organique, elle n'est plus tout à fait du développement sonatique, mais plutôt, comme le dit Adorno, « l'étincelle qui court entre deux extrêmes, ne tolérant plus aucun centre sûr [...] »²⁹

Dès la fin du XIX^e siècle et plus encore au début du XX^e siècle, apparaîtront un certain nombre de mises en question et de renversements du paradigme téléologique. Après avoir parcouru les principaux mécanismes de la téléologie musicale classique, nous pouvons anticiper certaines questions qui guident notre recherche : que se passe-t-il dans les musiques non-téléologiques ? Quels types de mouvements – de « cinématique », donc – existent à l'intérieur de ces musiques ? Comment les analyser, comment décrire leurs comportements – leur « éthologie », donc – afin de saisir leurs formes esthétiques ? Comment décrire la multiplicité de dimensions différentes qui entrent en jeu lorsque nous analysons esthétiquement des musiques qui échappent à une compréhension téléologique ? Enfin, quels rapports entretiennent ces musiques au « telos » et à la négation de celui-ci, au « discours » signifiant et aux « figures » non signifiantes, à la « transcendance » et à l'« immanence » ? Comment penser et nommer le *sens* musical en dehors du paradigme téléologique, c'est-à-dire, quels nouveaux « faire sens » émergent de ces musiques ?

²⁷ *Ibidem*, p. 56.

²⁸ Th. W. ADORNO, *Beethoven : Philosophie de la musique*. Nouvelle édition [en ligne]. Paris : Éditions Rue d'Ulm, 2021 (généré le 15 novembre 2021), p. 60. Disponible sur Internet : <http://books.openedition.org/editionsulm/3308>

²⁹ Th. W. ADORNO, « Le style tardif de Beethoven », *op. cit.*, p. 12.

1.2. La « téléologie négative » :

Si nous pensons la forme sonate comme forme téléologique par excellence – « cristallisation » de plusieurs processus propres à l’histoire de la musique écrite – c’est parce que celle-ci reproduit un certain ordre dialectique « en positif » : exposition de l’identité thématique, développement dramatique et réexposition, comme retour de l’identique et réconciliation de l’identité thématique-subjective première. Alors, la tentative d’émancipation d’un tel principe téléologique peut être lue sous l’empreinte de ce qu’Adorno théorisa sous le nom d’une « dialectique négative », et que le philosophe définit comme la « conscience rigoureuse de la non-identité. »³⁰ Ainsi, donc, inspirée de la « dialectique négative », la « téléologie négative » désignerait, quant à elle, l’ensemble de logiques musicales rigoureuses et de mouvements plus ou moins complexes qui se tissent au sein du non-téléologique. Ainsi, la négation de la téléologie s’inscrit également dans un comportement qui semble être inhérent à l’art moderne, celui de contester, de dépasser, d’anciens paradigmes – « tout en chérissant l’objet qu’on détruit »³¹, comme disait Boulez à propos de Berg. Sous une logique dialectique, cette « négation » a pour conséquence non pas tant une « élimination » de tel ou tel caractère, mais plutôt une sorte d’« intégration en négatif », comme le suggère Adorno dans sa *Théorie esthétique* : « chaque fois que les œuvres d’art, sur la voie de leur concrétion, éliminent polémiquement l’universel : un genre, un type, un idiome, une formule, ce qu’elles ont éliminé reste contenu en elles à travers sa négation, cet état de choses est constitutif de l’art moderne. »³² Dans ce sens, nous pouvons aussi citer Marcuse, chez qui la négation dans l’art est non seulement le questionnement d’un paradigme ou d’un style historique mais aussi une sorte d’« accusation » de la réalité et, comme nous le verrons ultérieurement, une éventuelle « émancipation » de l’art par rapport à cette réalité critiquée. Car, la transformation esthétique, écrit Marcuse, « résulte d’un remodelage de la langue, de la perception et de la compréhension qui révèle dans son apparence l’essence de la réalité : le potentiel réprimé de l’homme et de la nature. L’œuvre d’art re-présente ainsi la réalité tout en la mettant en accusation. »³³ Nous pouvons dire que la « téléologie négative » accuse le temps téléologique tandis qu’elle « intègre » et « remodèle » – elle « re-présente » – le principe téléologique ; à partir de ses comportements elle en fonde des nouveaux.³⁴

³⁰ Th. W. ADORNO, *Dialectique négative*, Paris, Petite Bibliothèque Payot, 2003.

³¹ Boulez à propos de Berg, tel que cité par Deleuze, 1975-76. www.deleuze.cla.purdue.edu/node/230

³² Th. W. ADORNO, *Théorie esthétique*, op. cit., p. 487.

³³ Herbert MARCUSE, *La dimension esthétique, pour une critique de l’esthétique marxiste*. Éd. Seuil, 1979. p. 22.

³⁴ cf. notre mémoire de Master 2 : « György Ligeti : comportements d’une “téléologie négative” ».

Voilà le facteur qui détermine le corpus de cette recherche et qui sert à la fois de fil conducteur : les œuvres analysées dans cette thèse ont toutes en commun l'« intégration en négatif » du principe téléologique, c'est-à-dire, que le dépassement de la téléologie est au centre de leurs enjeux. Son questionnement et sa déconstruction à partir de l'écriture, a pour objectif, à chaque fois, de déployer des modes uniques d'articuler le mouvement et la matière sonore et, par conséquent, de forger le temps rigoureusement sous des nouvelles logiques.

2. Structure et cheminement des chapitres :

Les cinq chapitres composant cette thèse ont été conçus comme une série d'analyses esthétiques « autonomes » et imbriqués à la fois, c'est-à-dire qu'ils se suffisent en eux-mêmes du point de vue analytique, et, en même temps, leurs enjeux internes communiquent et établissent entre eux un dialogue au niveau macrologique. De telle sorte que chacun représente pour ainsi dire un « modèle » d'écriture musicale s'attaquant à des processus précis tandis que les enjeux qui les relient témoignent, quant à eux, de transformations plus larges concernant plusieurs dimensions. Parmi ces dimensions, nous avons en premier lieu la dimension centrale de la téléologie en son rapport dialectique à la « téléologie négative ». Puis, il y a la dimension plus générale concernant les tensions entre le « figuratif » et l'« abstrait », ou entre l'imitation programmatique externe et l'intériorité « objectale » des matériaux musicaux ; la dimension concernant le rapport de ces œuvres à la dichotomie *lyotardienne* opposant le « discours » signifiant à la « figure » non-signifiante. Une troisième dimension, est celle qui concerne les rapports que ces musiques entretiennent avec les pôles opposés – quoique parfois concomitants – de la « transcendance », d'un côté, ici comme ensemble de règles externes aux sons et, d'un autre côté, celui de l'« immanence » des sons cherchant à se débarrasser de ces lois extérieures afin d'exister uniquement selon des rapports de vitesse et de mouvement, autrement dit, de pure « différence ». Enfin, les transformations de ces enjeux verront également émerger d'autres rapports, parfois périphériques, parfois centraux, entre musique et peinture – dont l'importance évolue, elle aussi, le long de la thèse –, en particulier en ce qui concerne l'autonomie et la convergence de ces médiums³⁵ ainsi que, finalement, l'émergence de la catégorie compositionnelle de la « lumière musicale » comme forme renouvelée de certaines forces propres au téléologique auparavant.

³⁵ « La convergence des médiums devient manifeste par la saillance de leur caractère langagier. Ce qui est pourtant le contraire d'une gestuelle langagière, d'un comportement discursif [...] c'est l'empreinte d'un trait, c'est un caractère immanent et non la communication d'un élément extérieur à cette complexion de l'œuvre. La similitude de langage augmente à mesure que diminue la communication. », dans Th. W. ADORNO, « Sur quelques relations entre musique et peinture », *La fonction de la couleur dans la musique : Timbre, musique et peinture, Wagner, Strauss et autres essais*, Genève, Éditions Contrechamps, 2021, p. 145.

2.1 « Tout ce qui est solide se volatilise » :

Les deux premiers chapitres, sur Debussy et sur Schoenberg respectivement, sont ici présentés comme des « modèles » précurseurs des enjeux principaux qui émergent du questionnement et de l'éloignement du principe téléologique, et donc, par conséquence, du rapprochement progressif d'une forme de « téléologie négative ». Dans le premier chapitre, sur Debussy, nous verrons une téléologie « diluée » subtilement et partiellement par une construction volontaire de la figure de l'« ambiguïté » au sein des pièces pour piano *Reflets dans l'eau* (1905), *Des pas sur la neige* (1909) et *La cathédrale engloutie* (1910). Nous y cueillerons, entre autres choses, le fait que la matière musicale est non seulement syntaxique mais qu'elle détient aussi des « propriétés » – ici, « liquides », tissant à chaque fois un type de « cinématique » de la profondeur, comme nous l'expliquerons – et donc une capacité d'« incarner » ou de « corporiser », depuis l'immanence de ses figures, des métaphores discursives et des images externes à la musique, dont les « gouttelettes iridescentes » chez Monet, ou, l'élément aquatique en ses diverses formes et manifestations.

Le deuxième chapitre, portant sur Schoenberg, consiste en une analyse de la troisième des *Cinq pièces pour orchestre* Op. 16 (1909), intitulée « Farben », une des premières musiques d'apparence « statique » subvertissant fortement la téléologie du développement thématique, et qui occupe de ce fait une place privilégiée dans l'histoire de la musique moderne. Se montrant comme une sorte de forme sonate « en négatif » – exposition d'un matériau « statique », mise en « vibration » ou développement de celui-ci puis « anti-climax » suivi d'une réexposition –, nous analyserons « Farben » à travers le comportement d'« inflexion » présent à tous les niveaux de l'écriture. Si chez Debussy nous aurons vu que la matière a des « propriétés », chez Schoenberg nous trouverons dans l'accord de « Farben » la force d'un processuel qui se cache finement derrière le « statisme ». L'expressionnisme, en peinture et en musique, apparaîtra ainsi comme une « construction » élevée au rang de l'expression, selon Paul Klee. Également, l'expressionnisme défini par Schoenberg comme un « programme intérieur » nous permettra de questionner l'idée même du « programme » et d'élargir celui-ci vers le terrain de l'inconscient, ici en quelque sorte « sismographié » par l'écriture. Ainsi, nous illustrerons les particularités qui tissent une certaine cinématique musicale allant du « statisme » au « vertige », et la dialectique entre ces deux, au sein de « Farben ». Ultérieurement, nous verrons que l'accord de « Farben » anticipera non seulement une pensée « géométrique » de l'harmonie, mais aussi, un matériau-dispositif dont l'hybridité de la *Klangfarbenmelodie* préparera les bases pour la composition d'une « lumière musicale ».

2.2 John Cage comme « degré zéro » :

Si l'éloignement de la « ressemblance avec l'objet » réaliste en peinture se montre parallèle à l'éloignement d'une « ressemblance avec le temps » téléologique en musique, nous aurons compris Debussy et Schoenberg comme une étape historique, encore de « pseudomorphose », non seulement entre chaque medium et son « milieu », mais aussi, entre musique et peinture, par le rapport imitatif qu'elles entretiennent entre elles. Ce n'est qu'avec la « musique de l'immanence » de John Cage – tel que l'appellera Vladimir Safatle –, ou le « plan d'immanence sonore » – tel que l'appelleront Deleuze et Guattari – que l'on atteindra une sorte de « degré zéro » vis-à-vis des enjeux principaux de cette thèse. Nous verrons dans ce troisième chapitre que la particularité du cadre matériel *cagien* est que l'acte compositionnel devient l'acte d'affronter le « champ sonore » – *field of sound* – comme un « champ problématique » où l'on explore inépuisamment l'« Idée » du son. Désormais, comme nous le verrons, les « coefficients » musicaux se rapporteront entre eux par pure variabilité de vitesses. Alors, au sein de l'écriture musicale chez Cage – notamment dans les pièces *String Quartet* (1949-1950), les *Six Melodies* (1950) et les *Thirteen Harmonies* (1985), écrites sous la technique du « gamut » – nous rencontrerons une évolution du traitement des objets sonores immanents, de plus en plus éparpillés entre eux comme des morceaux inconnexes, et, en même temps, une puissance grandissante du silence en tant que présence articulante. Dans ce sens, nous analyserons dans quel mesure l'immanence du son et du silence ouvrent une voie « utopique » en termes d'articulations temporelles ; « utopie » que nous décrirons comme une « cinématique de la tangente », soit vers un « son éternel » ou bien, vers un « silence absolu ».

2.3 Vers la « lumière musicale »

Après le « degré zéro » qu'est Cage – et, dans un sens, après les *White paintings* de Rauschenberg à l'origine de *4'33''* – s'ouvrira une nouvelle étape à partir de laquelle il deviendra possible de renouer, depuis les forces immanentes internes à la musique, avec les forces propres aux catégories picturales. De cette étape, les « modèles » musicaux de György Ligeti et de Morton Feldman nous montreront deux tendances cinématiques autant opposées que complémentaires vis-à-vis des enjeux qui émergent et circulent autour de la « téléologie négative », à savoir : le rapport entre le « discours » et la « figure », la relation entre les pôles de l'immanence et celui de la transcendance, la convergence entre musique et peinture, et, enfin, les comportements qui donneront lieu à cette nouvelle dimension compositionnelle qu'est la « lumière musicale ».

Dans le quatrième chapitre – « Vers une lumière éternelle », sur *Lux aeterna* (1966) –, nous verrons comment la « lumière musicale » se construit à partir de (re)configurations spécifiques des catégories musicales jusqu’alors pratiquement indépendantes. Il sera question de définir la « pure lumière blanche » dont parle Deleuze en s’appuyant sur la notion de la « différence » chez Bergson. Chez Ligeti, la « lumière » musicale s’engendra à partir de la technique micropolyphonique, un grand « processuel » – d’allure « statique », or, en transformation constante – englobant plusieurs dimensions musicales dont la « différence » résultante nous permettra de parler de « friction », proche de la « réfraction » en lumière. La particularité de l’œuvre de Ligeti, comme nous le verrons, est que ce « processuel » tissera une cinématique musicale « centrifuge » dans laquelle les éléments immanents, figuraux et non discursifs se dirigeront vers la « transcendance » discursive. La musique dévoilera alors un certain conflit concernant certains éléments « idiomatiques » ou « universels » présents aux niveaux mélodique, harmonique et textuel ; conflit qui sera autant celui d’une « attirance » envers ces éléments « universels », « transcendants », et donc, « téléologiques », que celui d’une éventuelle « désintégration » de ceux-ci.

Le cinquième et dernier chapitre – « Vers une lumière intérieure », sur *Rothko Chapel* (1971) – aborde l’une des œuvres majeures de Morton Feldman – connu pour ses longues pièces « statiques » – ainsi que la correspondance entre sa musique et l’expressionnisme abstrait du peintre Mark Rothko. Ici, la convergence entre musique et peinture est mise à l’épreuve depuis l’autonomie des médiums musical et pictural cohabitant l’espace interconfessionnel de la chapelle de Rothko. Nous verrons que Feldman emprunte de la peinture, entre autres, la « surface » ou le *picture plane* musical, comme analogue au « plan d’immanence sonore ». Feldman traitera ses matériaux « objectalement », creusant donc le caractère « inconnexe » et non-téléologique entre ceux-ci afin de laisser le temps « percer ». La particularité de *Rothko Chapel* est que, depuis l’« immobilité vibrante » commune à Feldman et Rothko, les mouvements internes et globaux reconfigurent, comme chez Ligeti, des nouveaux rapports entre l’immanence et la transcendance. Ici, la cinématique musicale *tend* vers la « pure réfraction de la lumière » d’un Monet comme par « force centripète » ; de l’immanence processuelle vers l’« Expérience abstraite » – manifestation renouvelée du « transcendant ». Ainsi, nous verrons que les matériaux historiques contiennent, eux aussi, leur propre luminosité – et que celle-ci se trouve « logée » au sein des matériaux, tel que se trouve « cachée » la « lumière intérieure » derrière les couches monochromatiques de Rothko.

3. Méthodologie : analyse immanente ; micrologie ; éthologie ; cinématique

À l'intérieur de la discipline générale qu'est la musicologie, cette thèse se présente comme une recherche en esthétique musicale, composée par une série d'analyses esthétiques, et plus particulièrement, qui se conçoivent analytiques selon la notion d'« analyse immanente » proposée par Adorno, c'est-à-dire, en établissant un contact très étroit avec la matière musicale qui permette ensuite de problématiser avec les catégories philosophiques qui s'en dégagent. L'esthétique étant comprise ici au sens le plus vaste d'une philosophie de l'œuvre d'art, il faut dire que nous penserons chacune de ces œuvres en tant qu'artefact et processus à la fois³⁶, inscrivant ainsi notre travail dans une tradition matérialiste et dialectique – principalement via Adorno mais également, via Hegel, Benjamin ou, encore, Marcuse – ainsi que dans une pensée plutôt poststructuraliste, par moments, même, « post-dialectique » – notamment via Deleuze (et sa relecture de Leibniz), le binôme Deleuze et Guattari (et leur relecture de Spinoza), Jean-François Lyotard ou, encore, David Lapoujade (et sa relecture de la pensée d'Étienne Souriau). Artefacts faits de processus, donc, il sera également pertinent de penser chaque œuvre analysée comme une « monade », chose fermée sur elle-même, cependant ouverte vers l'extérieur et reflétant l'« universel » en son centre. Car, les monades du système *leibnizien* sont « sans porte ni fenêtre », tel qu'elles sont souvent décrites ; le monde extérieur étant « inclus en elles sous forme de perceptions variées et ordonnées »³⁷, comme le dira Lapoujade. Ces monades que sont les œuvres d'art – écrit Adorno –, « conduisent à l'universel par leur principe de la particularisation », c'est-à-dire que depuis la particularité de leurs agencements, certains détails même infimes au sein des œuvres peuvent refléter des problématiques plus larges ayant lieu en dehors de la musique. Ces détails s'insèrent pour ainsi dire en ces problématiques jusqu'à les convertir en catégories internes à l'œuvre, sans lesquelles l'œuvre serait désormais incomplète, autant d'un point de vue analytique qu'ontologique. L'« analyse immanente » est donc liée à une conception de l'œuvre d'art en tant que résultat d'un processus « immanent, cristallisé et figé en soi » ; ainsi, avec une régularité structurelle – écrit Adorno – « les analyses immanentes conduisent, si leur contact avec le structurel est suffisamment étroit, à des définitions universelles au sein même de la spécification extrême. »³⁸

³⁶ « L'œuvre d'art est le résultat du processus, autant que ce processus lui-même à l'arrêt [...] », dans Th. W. ADORNO, *Théorie esthétique, op. cit.*, p. 250.

³⁷ David LAPOUJADE, *Les existences moindres*. Éditions de Minuit, 2017, p. 9.

³⁸ Th. W. ADORNO, *ibidem*.

Bien que chaque œuvre exige une méthode analytique propre, nous avançons ici la dynamique analytique générale qui guidera ce travail. L'optique analytique de cette thèse sera en partie guidée par la « micrologie », méthode basée sur l'importance du détail comme cellule primaire des choses. La « micrologie » cherche dans le détail ce qui échappe au général. Elle vise aussi à « rendre justice au non-identique, à l'hétérogène, aussi ténu, isolé, imperceptible, soit-il. »³⁹ Ainsi, dans une démarche « micrologique », il s'agira de « prendre le petit, le détail, le particulier, pour mieux faire voir en négatif l'éclat du général sur le fond duquel il revêt son sens. »⁴⁰ Nous développerons donc des analyses fortement basées sur l'écriture musicale en effectuant, en premier lieu, la description musicale à proprement parler, à savoir, ce qui concerne le domaine des hauteurs, des durées, d'objets et des formes – parmi d'autres catégories du plan général. Or, nous nous focaliserons davantage sur les détails possédant un potentiel illustratif majeur des problématiques en question, par exemple, les éléments permettant de constater une dynamique non-téléologique, leurs comportements et les mouvements qu'ils génèrent. Parallèlement, l'écriture musicale sera constamment médiatisée et confrontée à des analyses musicologiques et esthétiques préexistantes, mais aussi à des écrits des compositeurs eux-mêmes, lesquels, sans avoir le dernier mot sur l'objet analysé, renforceront la compréhension contextuel et esthétique des phénomènes décrits.

Essentielles pour notre recherche, les notions d'éthologie – étude des comportements – et celle de cinématique – étude des mouvements – seront lues à travers ce courant de pensée philosophique s'intéressant davantage, depuis Spinoza, à l'« immanence » des objets. Comme nous l'apprend Deleuze, « l'Éthique de Spinoza n'a rien à voir avec une morale, il la conçoit comme une éthologie, c'est-à-dire comme une composition des vitesses et des lenteurs, des pouvoirs d'affecter et d'être affecté sur ce plan d'immanence [...] de rapports ou de pouvoirs entre choses différentes. »⁴¹ De la même manière, l'optique éthologique dialogue au même titre avec la notion de « cinématique » ici employée afin de théoriser le mouvement musical dans un cadre plus large que le cadre téléologique. Car, selon une optique de « cinématique musicale », même un « degré zéro » représente un type spécifique de mouvement musical. Disons-le avec Deleuze et Guattari, la « cinématique », comme vue d'ensemble d'un composé de mouvements, nous permettra de comprendre comment « même le négatif produit des mouvements infinis [...] »⁴²

³⁹ Yves CUSSET & Stéphanie HABER, *Le vocabulaire de l'école de Francfort*, Paris, Ellipses, 2002, p. 36.

⁴⁰ *Ibidem*.

⁴¹ G. DELEUZE, *Spinoza - Philosophie pratique*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1981/2003, p. 164-165.

⁴² G. DELEUZE et Félix GUATTARI, *Qu'est-ce que la philosophie*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2013, p. 34.

Ces notions se montreront complètement imbriquées entre elles. Si l'éthologie s'occupe des comportements et la cinématique des mouvements, il faut également avancer qu'il n'y a pas de comportement sans mouvement précis, et vice-versa. Souvent, donc, nous définirons ces objets par « longitude » et « latitude », donc par un système de coordonnées « sans haut ni bas », comme nous le verrons. Car l'ensemble des longitudes et des latitudes constituera le « cadre » – que Deleuze appelle aussi « plan d'immanence », « consistance » ou « Nature », comme synonyme de Dieu chez Spinoza – ici associable au « plan » qu'est le temps pour la musique. L'analogie est proposée par Deleuze lui-même lorsque, en faisant référence à Uexküll, l'un des principaux fondateurs de l'éthologie, il décrira une symphonie comme étant une « unité supérieure immanente [...] ».⁴³ Ainsi, ce qu'il faut retenir pour l'instant de l'éthologie et de la cinématique, c'est qu'elles constituent une méthode, une optique, elle aussi, non-téléologique – du moins, critique envers l'extériorité téléologique du concept *darwinien* d'adaptation, selon Hadrien Gens.⁴⁴ On sait qu'Uexküll proposera le concept d'*Umwelt* par opposition au terme traditionnel de *Milieu*, car, tandis que le dernier désigne un « milieu passif » où les choses – objets, sujets – subiraient le monde, le concept d'*Umwelt*, quant à lui, désignerait un « milieu actif »⁴⁵, où les parties intégrantes déterminent de l'intérieur les caractéristiques du milieu, en rapport de réciprocité. Dans le même sens, éthologiquement, l'on opposera au concept *darwinien* d'*Anpassung* (« adaptation ») celui d'*Einpassung* (« ajustement »), car « si le concept d'adaptation et l'idée de la sélection *par* le milieu supposent une passivité de la part de l'organisme, l'ajustement renvoie quant à lui à une activité : le vivant ne subit pas son milieu mais compose activement avec lui, voire le compose. »⁴⁶ Voilà le fameux « contrepoint entre l'abeille et la fleur. »⁴⁷ En fait, une autre façon de dire cela, dans notre domaine, c'est que les matériaux musicaux dont il est ici question déterminent, eux aussi, leur articulation et leur milieu jusqu'à devenir forme, en d'autres mots, ils ne « subissent » pas une forme téléologique mais « déploient » leur propre forme.

⁴³ G. DELEUZE, *Spinoza - Philosophie pratique, op. cit.*, p. 166-167.

⁴⁴ « L'ajustement au plan entre l'animal et son milieu s'oppose directement à la théorie darwinienne de la sélection naturelle par le milieu. Le darwinisme n'a jamais affaire à l'*Umwelt* mais toujours au *Milieu*, c'est-à-dire à un environnement absolument extrinsèque. [...] Comme le suggère le simple titre de son article publié en 1943 "La faute de Darwin !", Uexküll est bien anti-darwinien. Le concept d'adaptation suppose en effet une extériorité du vivant à son milieu, alors que celui d'ajustement implique au contraire une unité, une complémentarité. » dans Hadrien GENS, *Jakob Von Uexküll, explorateur des milieux vivants : logique de la signification*, Éd. Hermann, 2014, p. 28.

⁴⁵ « Alors que le concept de *Milieu* est un concept essentiellement mécaniste [...] le concept d'*Umwelt* désigne quant à lui le monde vécu de l'animal. » dans *ibidem*, p. 18.

⁴⁶ *Ibidem*, p. 29.

⁴⁷ *Ibidem*, p. 30-31.

Dans ce sens, donc, seule une analyse « immanente », par « micrologie » – observant autant le comportement de matériaux créant par « contrepoint » leur propre « milieu actif », que les « composés de mouvements » tissant des cinématiques particulières – saura rendre compte de la complexité de dynamiques au sein du « téléologiquement négatif ».

Finalement, l'interprétation musicologique des idées d'éthologie et de cinématique qu'est ce cadre méthodologique prendra à chaque fois les formes que les objets musicaux exigeront. Car chaque musique se montrera comme créant son propre « cadre » analytique, à comprendre non seulement comme un « espace » monadique avec des règles internes particulières, mais également comme un *framework* actif et dynamique ; comme un « écosystème », en quelque sorte. Ceci sera certes plus explicite pour les « cadres matériels » que nous définirons chez Debussy, chez Cage et chez Feldman, et plus implicite, quoique toute de même présent, dans les *Grundgestalten* ou « figures de base » chez Schoenberg ainsi que dans la *Bewegungsfarbe* ou « couleur de mouvement » de la micropolyphonie chez Ligeti. Là aussi, il sera question à chaque fois de trouver les termes descriptifs justes – souvent, au moins au premier abord, issus d'autres disciplines, mais qui nourrissent cependant le vocabulaire musicologique. Ce sont par exemple le « ressort » liquide chez Debussy, l'« inflexion » au sein de l'accord de « Farben », la « tangente » chez Cage, les forces « centrifuge » et « centripète » chez Ligeti et chez Feldman, respectivement, etc. Or, justement, dans un tel cadre méthodologique, les termes, quant à eux, ne détiennent pas la « vérité » ; plus que définitifs ou absolus, ils représentent la tentative pour nommer la « vérité » qui se trouve, quant à elle, *dans* les phénomènes musicaux. Ainsi, par exemple, bien que la recherche fasse par moments référence plus directe à l'éthologie – chez Debussy et chez Cage, par exemple –, le travail ne fera pourtant que parler, à tout moment et dans le contexte de chaque œuvre, de comportements, c'est-à-dire, de processus, de cinématique et, enfin, de *sens* musical.

4. Rapport à la composition : la création artistique comme activité parallèle à la recherche

En dernière partie l'on trouvera en annexes un certain nombre de pièces écrites le long de cette recherche dans le cadre de notre pratique compositionnelle habituelle et du développement de notre travail de création. En effet, le profond intérêt éprouvé pour les problématiques soulevées dans ces recherches s'explique, au moins initialement et partiellement, par le fait que notre écriture musicale explore depuis une dizaine d'années une esthétique où les matériaux, l'articulation de ceux-ci, le discours et le temps musicaux sont en partie conçus à partir du questionnement du paradigme téléologique ; de son interrogation, élargissement et éventuel dépassement.

Ainsi, nous verrons que les pièces pour ensemble *Un cristal de ordeño* (2019) – commissionnée par l'Ensemble Libertas de Bel Horizon, au Brésil – et celle, pour ensemble vocal, *Sedimentos celestes* (2020) – commissionnée par l'Ensemble de la Abadesa de l'Espagne – témoignent d'une quête temporelle, timbrique et « géométrique » mais aussi d'une exploration poétique et sensible des images telles que le « cristal » – à la fois écriture non téléologique chez Schubert selon Adorno, et exemple du « géométral » idéal de Deleuze –, celle des « sédiments » comme matériaux idiomatiques et historiques ou, encore, celle de la « constellation » comme dynamique d'interaction flottante et « céleste » entre des éléments inconnexes. Dans le même sens, les trois études pour piano, *Étude sur l'ombre chez Caravaggio* (2018), *Étude sur la lumière chez Reverón* (2021) et *l'Étude de figures chez Francis Bacon* (2022), sont le résultat d'une quête progressive, grandissante et toujours en cours, de la dimension de la « lumière musicale » comme dimension dramatique autant lumineuse que sonore en dialogue avec la lumière picturale – réflexion qui se nourrit directement du travail de recherche effectué sur les « modèles » ici étudiés. Également, dans ces pièces, comme nous le verrons, il est toujours question de matériaux au sens historique comme plastique, objectal ou figural : de l'« objet baroque » dans *l'ombre chez Caravaggio* aux « objets lumineux » dans *la lumière chez Reverón* et jusqu'aux « figures » isolées échappant au narratif tout en l'évoquant, dans les *figures chez Francis Bacon*. Dans tous les cas, le travail de composition et celui de recherche se sont nourris, voire, se sont rétroalimentés – et se rétroalimentent toujours – mutuellement, et cela de façon quasi simultanée et chronologique en suivant l'évolution de cette thèse. Alors celle-ci se voit accompagnée aussi, d'une certaine « évolution » au sein de nos préoccupations compositionnelles – dont l'inspiration sensible et intellectuelle se dévoile a posteriori comme ayant lieu presque en parallèle, maintenant que nous les regardons : du *pli* de Deleuze – évoqué pour Debussy et pour Schoenberg – et du « cristal » *schubertien* selon Adorno, dans *Un cristal de ordeño* (2019) ; des fragments des aphorismes des astres de Nietzsche et de l'« après-histoire » de Pasolini – cités chez Schoenberg et chez Feldman, respectivement – chantés dans *Sedimentos celestes* (2020) ; enfin, de la « lumière musicale » dans sa convergence et correspondance avec la lumière picturale, mais aussi, plus affectivement, de cette fascination par le travail lumineux des peintres tel que problématisé chez Ligeti et chez Feldman dans les derniers chapitres, désormais, au centre de nos propres pièces, inspirées à leur tour par le travail du *chiaroscuro* baroque chez le Caravage, par la luminosité tropicale éblouissante chez le peintre vénézuélien Armando Reverón et, en dernier lieu, par la force « figurale » présente chez Francis Bacon, parmi d'autres, certainement, à venir.

Chapitre 1

Debussy et la téléologie « diluée »

L'ambiguïté est l'image immergée de la dialectique, la loi de la dialectique à l'arrêt.¹

0. Introduction :

Cent ans après la mort de Claude Debussy, son œuvre, bien qu'elle paraisse maintenant établie au sein d'une modernité déjà assimilée et par conséquent inoffensive, continue à susciter des réflexions profondes quant à ses particularités. Si la littérature musicale de Debussy lui-même est assez consistante, la littérature musicologique sur Debussy est, pour sa part, immense – en France comme à l'étranger – à tel point que le compositeur représente une catégorie presque autonome à l'intérieur du milieu musicologique, comme l'attestent les *Cahiers Debussy* du Centre de documentation Claude Debussy en France, ou encore, les *Debussy Studies*² en Angleterre, parmi d'innombrables ouvrages musicologiques.

Beaucoup, en effet, a été écrit, sur la filiation du compositeur français avec l'impressionnisme et le symbolisme, sur l'« atemporalité » de sa musique et sur l'aspect « flottant » de ses harmonies riches et élargies. Toutefois nous voudrions nous concentrer sur un trait que nous considérons être au centre des comportements de la matière musicale debussyste : un rapport spécifique au devenir temporel de la musique. Marqué par un éloignement de la syntaxe musicale classique et sa structuration téléologique, ce rapport laisse la place à d'autres types de mouvements ainsi qu'à d'autres types de relations d'« objet à objet », comme le dit Boulez en insistant sur le caractère « fugace » présent dans certaines de ses pièces :

[...] le mouvant, l'instant font irruption dans [s]a musique ; non pas seulement l'impression de l'instant, du fugitif, à quoi on l'a réduit ; mais bien une conception irréversible, relative du temps musical, de l'univers musical, plus généralement. Car dans l'organisation des sons, cette conception se traduit par un refus des hiérarchies harmoniques existantes comme donnée unique des faits sonores ; les relations d'objet à objet s'établissent dans le contexte suivant des fonctions non constantes.³

¹ Walter BENJAMIN, *Sur le concept d'histoire*, Petite bibliothèque Payot, 2013, p. 187.

² Richard LANGHAM SMITH (ed.), *Debussy Studies*, Cambridge University Press, 1997.

³ Pierre BOULEZ, *Relevés d'apprenti*, Seuil, 1966, p. 346.

En refusant partiellement les hiérarchisations grammaticales de la tonalité, Debussy semble mettre au centre de ses problématiques musicales le *pourquoi* d'une organisation des sons qui jadis privilégia notamment la mélodie directionnelle accompagnée et les cadences structurant la forme. En somme, le phrasé, ou, plutôt, l'articulation de la matière musicale se trouvant en crise à la fin du XIX^e siècle et plus explicitement au début du XX^e siècle, le compositeur fut l'un des premiers à avoir saisi d'autres possibilités de construction musicale, plaçant ainsi sa musique à un endroit précis et ambigu à la fois.

La forme debussyste, dans laquelle est « mise en crise » la notion même de développement, ne s'appréhende pas en termes de sections thématiques, mais davantage comme un agencement organique d'entités séparées, prenant pour modèle, non la symétrie, mais l'ambiguïté de la directionnalité.⁴

Pas entièrement abolie, la téléologie chez Debussy se trouve, pour le moins, « diluée », pour ainsi dire. Nous verrons comment la figure de l'ambiguïté – « image immergée de la dialectique » selon Benjamin – est ici produite par la dialectique qui oppose le téléologique d'une part et le non-téléologique d'autre part. Le but principal de cette analyse sera d'expliquer cette capacité de l'écriture et de la matière debussystes à « diluer » la téléologie. Les propriétés de cette matière seront dans un premier temps décrites à partir du caractère « hydrologique » présent dans la matière musicale chez Debussy et développé par Francesco Spampinato dans son *Poète des eaux*. Nous proposerons une liaison entre ce que Spampinato nomme une « corporéité » de la métaphore, avec le « ressort » de la matière chez Deleuze et la philosophie leibnizienne, en passant par une redéfinition du terme de « motif » (en tant qu'*inclinaison*) de la matière, toujours chez Leibniz via Deleuze, et la « motivation » dont parle Jean-Paul Olive, en tant qu'élément intégrateur indispensable au montage musical. Si Spampinato décrit les raisons pour lesquelles l'on peut parler d'une « liquidité » ou d'une matière musicale « hydrologique » chez Debussy, nous proposons pour notre part d'expliquer les conséquences d'un tel usage ainsi que certains de ses comportements. Notre hypothèse est que la conséquence du fait d'employer une telle matière « liquide » sera de « diluer » certains éléments à son passage. Après une introduction au cadre « matériel » de la musique de Debussy (son « ressort hydrologique », il nous faudra aussi aborder, dans un deuxième temps, les

⁴ Maxime JOOS (dir.) « Debussy ou le paradoxe de la discontinuité », *Claude Debussy, jeux de formes*, Paris, Éditions Rue d'Ulm, 2004, p. 222.

notions de *perspective* et de *profondeur*, dont a largement traité Muriel Joubert, et qui serviront elles aussi de fil conducteur pendant notre analyse fortement basée sur les mouvements et les interactions entre les éléments. Car, en diluant le caractère téléologique de la musique classique et romantique, Debussy dilate aussi les modes d'organisation musicale, ce qui ouvre la voie vers des catégories d'agencements jusqu'ici pratiquement inouïes (bien que leur présence discrète dans des musiques du passé devienne plus claire grâce à Debussy).

Troisièmement, suivant une approche micrologique, il s'agira dans chacune des pièces analysées, d'explicitier un phénomène particulier nous permettant d'aborder des catégories esthétiques plus larges. C'est-à-dire que nous nous arrêterons dans chaque pièce sur un comportement unique lié à des manières de s'éloigner de la téléologie, manières qui dévoilent des mouvements et des processus cinématiques singuliers. Une telle observation nous permettra d'appréhender de nouvelles dimensions du « mouvant musical » présentes chez Debussy et qui imprèneront de nombreuses esthétiques musicales tout au long du XX^e siècle. Dans ce sens, nous profiterons aussi de l'environnement « éthologique » de chacune de ces pièces – de leur *Umwelt*⁵, si l'on peut dire, au sens d'un « milieu » ou d'un « cadre », tel un *écosystème* – pour étendre la réflexion issue du phénomène musical vers des problématiques plus générales. Ainsi, les brouillages harmoniques dans *Reflets dans l'eau* (1905) nous permettront d'aborder la question du rapport entre Debussy et les courants impressionniste et symboliste. Ensuite, l'agencement des plans et des figures dans *Des pas sur la neige* (1909) pourra nous conduire vers une relecture de la technique du montage – antithèse de l'« organique »⁶ – à travers un prisme commun reliant Debussy au Cubisme. De la même manière, l'acte d'« apparaître et disparaître » étudié par Julian Johnson, et qui pour l'instant ne peut paraître qu'énigmatique, nous permettra, dans *La Cathédrale engloutie* (1910), de traiter la relation entre la continuité et la discontinuité dans cette musique.

⁵ L'*Umwelt* est un terme de l'éthologie d'Uexküll qui, se distinguant du terme de *Milieu* en allemand, peut être traduit par « monde vécu », disons qu'au lieu d'un « milieu » passif, il s'agit d'un « milieu » actif. « Il faut d'une part penser l'*Umwelt* de l'animal comme étant centré sur le sujet, et la biologie peut en cela se démarquer de la physique et de son concept de *Milieu*. » dans Hadrien GENS, *Jakob Von Uexküll, explorateur des milieux vivants : logique de la signification*, Éd. Hermann, 2014, p. 12.

⁶ Bertol Brecht écrit que « le montage passe par exemple pour le signe distinctif de la décadence ; parce qu'il brise l'unité, cause la mort de l'organique ! », dans Jean-Pierre MOREL, « Brecht et la question du montage dans les années trente », *Études Germaniques*, 2008/2 (n° 250), pp. 229-245. <https://doi.org/10.3917/eger.250.0229>

En outre, nous verrons que la façon dont Debussy se place entre ces binômes (impressionnisme/symbolisme, montage/organique, continuité/discontinuité, etc.) est toujours essentiellement marquée par l’ambiguïté ; trait distinctif d’un « flou » – musical et poétique – sculpté en détail chez Debussy, comme l’explique Boucourechliev : « Tout est, en effet, précision absolue chez Debussy ; jusqu’à ce “flou” lui-même [...] ». ⁷ Finalement, nous devons peut-être souligner un enjeu particulier dont nous n’avons pas pu, comme la plupart des analystes de Debussy, faire abstraction : celui qui, devant la tâche d’analyser esthétiquement la musique de Debussy dans sa réalité la plus immanente, « matérielle », sans avoir recours à d’autres domaines, artistiques ou scientifiques, pour expliquer ce que la musique nous dit pour elle-même, se trouve rapidement face à un mur. Si l’analyse esthétique debussyste est souvent guidée par des catégories liées à la peinture, c’est parce que la musique elle-même semble l’exiger. Le passage du XIX^e au XX^e siècle représenta pour la musique et la peinture un moment de convergence historique tout particulier, qui se manifeste dans des nécessités expressives semblables face à un objet artistique en transformation. Adorno insiste sur cette tendance partagée lorsqu’il écrit qu’« à l’abandon de la ressemblance avec l’objet dans les arts plastiques correspond ici l’abandon du schéma d’un ordre tonal dans la musique ». ⁸ Nous essayerons, dans cette optique, de faire appel – plutôt qu’à des métaphores picturales, stimulantes visuellement – à des correspondances matérielles entre les deux arts, et à l’organisation des objets en question, afin de saisir et décrire cette musique qui, intangible comme toute musique, anticipe parfaitement l’attitude moderniste des compositeurs devant le fait musical : celle d’opérer sur la matérialité du son.

⁷ André BOUCOURECHLIEV, *Debussy, la révolution subtile*, Paris, Fayard, 1998, p. 123.

⁸ Theodor W. ADORNO, « Du rapport entre peinture et musique aujourd’hui » (1950), *La fonction de la couleur dans la musique : Timbre, musique et peinture, Wagner Strauss et autres essais*, Traduction de Sofiane Boussahel, Peter Szendy et Jean Lauxerois. Éditions Contrechamps, 2021, p. 129.

1. Matière liquide : ressort « hydrologique » ; ressort et « motivation » ; « motivation » et montage

[...] le mécanisme de la matière est le ressort. Si le monde est infiniment caveux, s'il y a des mondes dans les moindres corps, c'est parce qu'il y a "partout du ressort dans la matière", qui ne témoigne pas seulement de la division infinie des parties, mais de la progressivité dans l'acquisition et la perte du mouvement, tout en réalisant la conservation de la force.⁹

1.1 Ressort « hydrologique » :

Dans son livre, *Debussy, poète des eaux*, « Métaphorisation et corporéité dans l'expérience musicale », Francesco Spampinato nous explique tout d'abord qu'il existe certainement une « matérialité phénoménologique des sons »¹⁰, en faisant référence au philosophe italien Giovanni Piana. Ceci, car les sons sont susceptibles de se manifester tels des « masses sonores dont les caractères peuvent être ressentis comme une transposition sur le plan auditif des propriétés des *substances matérielles*. »¹¹ De sa part, Deleuze introduit d'une part la catégorie du « ressort », qui semble déterminer le fonctionnement processuel de la matière ; les propulsions de sa force cinématique (son « mécanisme »), et, d'autre part, celle des « motivations », en tant que « raisons » de la matière, comme nous le verrons ultérieurement. Essayons d'établir le rapport entre le ressort et la matière, pour ensuite pouvoir faire le lien avec les « motifs » – non plus comme un élément thématique mais issus de la « motivation » – avec la matière sonore debussyste. Plusieurs auteurs coïncident sur l'importance de l'élément liquide chez Debussy, à tel point que sa matière musicale entretiendrait non pas un simple rapport d'imitation avec l'eau mais plutôt de *mimésis*. Selon Michel Imberty, par exemple, l'élément de l'eau est la véritable « dynamique » de l'œuvre de Debussy, son « archétype fondamental »¹². Dans ce même sens, Bernard Vecchione écrit dans la préface du livre de Spampinato que :

L'eau debussyste n'est pas image d'une eau déjà présente, déjà existante, hors de ses œuvres, antérieurement donnée à elles, extra-opératoire. Mais elle est eau debussyste, eau spécifique, propre au compositeur, propre peut-être même à chacune de ses œuvres, voire à chacune des figures qui s'y trouvent composées.¹³

⁹ Gilles DELEUZE, *Le pli : Leibniz et le baroque*, Les Éditions de Minuit, 1988, p. 10.

¹⁰ Francesco SPAMPINATO, *Debussy, poète des eaux : Métaphorisation et corporéité dans l'expérience musicale*, Paris, L'Harmattan, 2011, p. 25.

¹¹ *Ibidem*.

¹² *Ibidem*, p. 33.

¹³ *Ibidem*, p. 20.

De telle manière que le « ressort » de la matière debussyste paraît être profondément défini par ce que Spampinato appelle une « métaphorisation » d'un élément liquide (présent tout au long de la littérature musicale du compositeur), et par une éventuelle « corporéité » ou, si l'on veut, une « incarnation » de cet élément. C'est donc une matière en quelque sorte « hydrologique ». En effet, l'allégorie qui parcourt l'ensemble de l'œuvre de Debussy et qui semble prendre forme non pas a posteriori mais avant même que la matière ne se forme, c'est le liquide, comme propulsion cinématique. Selon cette optique, la « dilution », l'« agglutinement » et les vagues sonores qui s'engendrent depuis l'infime ne seraient qu'une conséquence naturelle du caractère non solide de cette matière animée « hydrauliquement ». Si cette allégorie du liquide devient évidente lorsque le compositeur choisit des titres figuratifs de l'élément aquatique, elle n'a pas moins de place au sein d'autres pièces dont le titre peut ne rien suggérer des métaphores autour de l'eau. Car il s'y agit moins d'une évocation figurative que d'un comportement matériel. Spampinato insiste là-dessus :

Gardons-nous pourtant de tomber dans le piège des titres évocateurs et du descriptivisme facile : Debussy lui-même nous y exhorte. L'important ici n'est point le paysage musical et en l'occurrence le « pittoresque aquatique », mais plus généralement ce qu'il peut y avoir de *qualité liquide* dans l'essence d'une musique, et la portée esthétique – voire psychologique – à déduire d'une telle analogie pour la juste compréhension de celles-ci. Tel passage du *Quatuor à cordes*, tel autre des *Études* ou encore la *Sonate pour flûte, alto et harpe*, sans porter de titres évocateurs, ne paraissent pas moins pour autant illustrer que *La Mer* ou que *Reflets dans l'eau* la liquidité présente au cœur de l'esthétique debussyste.¹⁴

Tout ce qui est liquide, *dilue*, pourrait-on formuler. Puisqu'il faudra regarder en détail comment cela se manifeste concrètement dans l'écriture, nous pourrions déjà relier le caractère « hydrologique » de cette matière musicale à l'écart esthétique du compositeur vis-à-vis de la syntaxe tonale, mentionné précédemment. Nous trouvons dans l'allure générale de la musique de Debussy, du point de vue des techniques utilisées – écrit Spampinato – « d'un côté, l'abandon du thème musical et des logiques harmoniques du système tonal, trop rigides, et, de l'autre côté, respectivement, la disparition du sujet représenté et la dissolution de tout contour. »¹⁵

¹⁴ *Ibidem*, p. 68.

¹⁵ *Ibidem*, p. 125.

Une comparaison qui permet de mieux comprendre cette qualité de la matière musicale est celle que l'on peut établir entre Debussy et Stravinski. « Debussy l'aquatique, Stravinski le tellurique ... »¹⁶, nous dit le musicologue Jacques Viret. Certainement, et contrairement aux structures « flottantes » et aux contours « dilués » de la musique de Debussy, le langage de Stravinski semble avoir affaire à la « solidité » d'une matière aux « angles droits ». C'est dans ce sens que nous pouvons parler de deux types de ressorts différents. Viret décrit ces deux tendances matérielles particulières dont les ressorts correspondent à des éléments fondamentaux, l'eau et la terre :

[...] les œuvres de Debussy et Stravinski sont à ce point emblématiques d'une interférence musique-éléments qu'elles semblent avoir l'une et l'autre élu un élément de prédilection pour y concentrer ou y condenser la spécificité de leur message respectif. Debussy traite les sons et les timbres comme une matière *liquide*, tandis que Stravinski les prend et les sculpte à l'état *solide*. Le premier place sa musique sous le signe de l'eau, alors que le second fait allégeance à la terre. Ce sont là deux esthétiques spécifiques, et deux tempéraments créateurs : une esthétique du subtil, du léger, de l'impalpable, du flexible, du mouvant ; une autre du consistant, du solide, du pesant, du résistant, de l'anguleux.¹⁷

Enfin, la « qualité liquide » qu'évoquent aussi bien Spampinato, Vecchione ou Viret, prend place au cœur de l'esthétique debussyste. Éparpillés partout dans cette musique, certains traits singuliers explicitent cette tendance du langage musical. Nous pourrions en avancer quelques-uns décrits par Spampinato. Ainsi, « l'emploi de gammes anhémitoniques, de petits intervalles, d'une orientation mélodique descendante, [...] la duplication des événements morphologiques, l'effacement des césures formelles, etc. s'avèrent ainsi pertinents pour le sens de "musique liquide". »¹⁸ À part ces traits indicatifs, nous proposerons de voir dans le détail des phénomènes uniques d'organisation musicale se constituant à l'intérieur de *Reflets dans l'eau*, *Des pas sur la neige* et *La Cathédrale engloutie* ; tous des phénomènes liés par l'aspect matériel liquide de cette musique et sa capacité de « diluer », du moins partiellement, les silhouettes du sens téléologique.

¹⁶ Jacques VIRET, « Debussy l'aquatique et Stravinsky le tellurique : éléments naturels et poétique musicale », *Revue musicale de Suisse Romande*, n°1, 1997, pp. 3-14.

¹⁷ *Ibidem*, p. 5.

¹⁸ F. SPAMPINATO, *op. cit.*, p. 148.

1.2 Ressort et « motivation » :

Le ressort est le mécanisme de la matière, mais qu'est-ce que c'est qu'un « ressort » ? On a dit qu'il propulse cinématiquement la matière, il l'anime ; la met en mouvement. Deleuze nous dit que le fait qu'il y ait « partout du ressort dans la matière » témoigne de « la progressivité dans l'acquisition et la perte du mouvement, tout en réalisant la conservation de la force ». Or, si le ressort injecte du mouvement c'est parce qu'il est, en quelque sorte, « motivé » ; le ressort répond à des « motifs ». L'étymologie nous clarifie le sens que nous voulons donner à ce terme (pour éviter son usage en tant que cellule musical) de « motif » : *motivus* (« mobile » ou relatif au mouvement) qui, à la fois, provient du *motus* (déverbal de *movere* ; « mouvoir »). Revenons donc à Deleuze, qui nous indique que « Leibniz fonde la première grande phénoménologie des motifs ».¹⁹ Dans cette philosophie baroque du *pli*, le « motif » incarne une sorte de « raison de l'âme », c'est-à-dire ses motivations, ses propulsions, encore une fois. Deleuze nous dit que « c'est l'âme qui fait ses propres motifs, et ceux-ci sont toujours subjectifs. Nous devons partir de toutes les petites inclinations qui plient notre âme en tout sens, à chaque instant, sous l'action de mille “petits ressorts” [...] »²⁰. Pour le ressort-matière – mais aussi pour ce que Deleuze et Leibniz appellent l'*âme* – « le motif n'est pas une détermination interne, mais une inclination. Ce n'est pas l'effet du passé, mais l'expression du présent »²¹. En d'autres termes, le « motif » déclenche le ressort, et celui-ci « mécanise » la matière. Mais aucun n'existe avant l'autre (« ce n'est pas l'effet du passé »), ils entretiennent plutôt une relation d'« engrenage », en quelque sorte. Sans « motif », il n'y a pas de ressort, et sans ressort il n'y a pas de matière. Comprenons en quoi cela concerne la musique en rappelant que l'œuvre d'art est un processus ; un « automate » comme le dit Deleuze :

L'automate est libre, non parce qu'il est déterminé du dedans, mais parce qu'il constitue chaque fois le motif de l'événement qu'il produit. L'automate est programmé, mais l'« automate spirituel » est programmé par motivation pour les actes volontaires, comme l'« automate matériel » est programmé par détermination pour les actions machinales : si les choses sont enveloppées dans l'entendement de Dieu, c'est telles qu'elles sont, « les libres comme libres, et les aveugles et machinales encore comme machinales ».²²

¹⁹ G. DELEUZE, *op. cit.*, p. 94.

²⁰ *Ibidem.*

²¹ *Ibidem.*, p. 95.

²² *Ibidem.*, p. 98.

Les œuvres d'art sont des « automates ». Elles sont à la fois des « automates spirituels » répondant à des actes volontaires et des « automates matériels », dans la mesure où elles se configurent dans l'action machinale. C'est-à-dire qu'en tant qu'« automates spirituels », les œuvres d'art sont ainsi *motivées* par un esprit subjectif. En même temps, en tant qu'« automates matériels », elles prennent forme dans le dispositif machinal – si « artisanal » soit-il –, c'est-à-dire, dans le processus objectif dans lequel elles se figent. De telle sorte que le « motif » *leibnizien* corresponde donc à ce qui précède, ou plutôt ce qui active le ressort qui est à son tour le mécanisme de la matière. Ainsi, le ressort – animé par une âme et donc motivé subjectivement – n'atteint l'objectivité que *par* la matière. Si nous avons fait ce détour c'est parce qu'il s'agit, il nous semble, du même mouvement décrit par Spampinato lorsqu'il parle d'une « corporéité » de la métaphore musicale. Nous pouvons retenir de tout cela une formulation inverse : c'est la matière qui *objectivise* le ressort, et le ressort se trouve, lui, motivé par des métaphores de l'esprit subjectif. En outre, ces deux types d'« automates » qu'incarnent les œuvres d'art témoignent encore de son essence « monadologique ». Fermée sur elle-même dans le dispositif machinal, ouverte vers le monde à travers l'esprit subjectif de l'âme. Leibniz, père de la « monadologie » nous rappelle, sous le prisme de Deleuze, que « la monade est libre parce que son action est le résultat de ce qui passe par elle et se passe en elle. »²³

1.3 « Motivation » et montage :

Une fois que l'on comprend le « motif » dans son acception *leibnizienne*, c'est-à-dire comme une « inclination » subjective de l'âme qui active le ressort pour atteindre l'objectivité au sein de la matière, nous pouvons aborder la « motivation » et son rapport au montage musical et artistique en général. Dans son livre intitulé *Musique et montage*, Jean-Paul Olive nous dit que la motivation est en principe une catégorie utilisée plutôt en littérature, et qu'il faut la comprendre comme désignant un « facteur d'intégration. »²⁴ En ce qui concerne le roman, Jean-Paul Olive, en s'appuyant sur Morel, distingue trois types de niveaux de motivations. D'abord, les insertions motivées – « dont la présence est fortement, et au moment de leur apparition, justifiée »²⁵ –, deuxièmement, « les insertions dont l'effet de rupture est atténué a

²³ *Ibidem*, p. 99.

²⁴ Jean-Paul OLIVE, *Musique et montage : essai sur le matériau musical au début du XX^e siècle*, Éditions L'Harmattan, 1998, p. 20.

²⁵ *Ibidem*.

posteriori (motivation rétroactive, explicite ou implicite)»²⁶, et finalement l'« absence » de motivation, c'est-à-dire, « les insertions qui ont un caractère totalement hétérogène. »²⁷ Bien qu'en suivant la logique des « motifs » chez Leibniz et Deleuze l'« absence » de motivation serait probablement comprise comme un autre type de « motif », Jean-Paul Olive nous explique que c'est ce niveau de motivation visant à l'hétérogène qui inspira le plus les montages du surréalisme :

Il apparaît alors que les montages surréalistes, s'organisent généralement à partir de la recherche du minimum de motivation possible, obéissant au célèbre postulat d'André Breton dans le *Manifeste du surréalisme* : « La valeur de l'image dépend de la beauté de l'étincelle obtenue ; elle est par conséquent, fonction de la différence de potentiel entre les deux conducteurs. » Ce qui signifie, grosso modo, que moins les deux termes de l'association seront reliés entre eux (donc moins le montage sera motivé), plus l'image sera belle et intense.²⁸

Alors peut-être qu'au lieu d'absence de motivation, nous devrions parler de « motifs divergents » ou, si l'on veut, de « ressorts opposés » qui composent une matière hétérogène avec des matériaux « incompatibles ». Ceci, pour atteindre consciemment la provocation ou la « beauté » du *choc*, de l'incompatibilité. En tout cas, revenant à Debussy, nous constatons avec cette analyse qui met en relation la place du « motif » par rapport au ressort, et de celui-ci par rapport à la matière, comment ces termes forment un système d'« engrenage » inhérent à la création musicale. Si la matière musicale debussyste est animée par un ressort « hydrologique » déterminé par la « véritable dynamique » qu'est l'élément liquide pour cette musique, c'est précisément parce que le ressort est « motivé » par cette métaphore qui est, certes, subjective. Le « motif » fonctionne ainsi comme un « proto-sens » qui prend éventuellement forme objective dans la matière, une fois celle-ci cristallisée. Voici la place que Spampinato attribue à cette image symbolique qu'est l'eau debussyste ; elle *motive* le fait musical même :

L'image symbolique de l'eau appartient déjà à la strate du sens comme une sorte de proto-sens ou sens archétypal qui motive toute la dynamique temporelle de l'œuvre, c'est-à-dire quelque chose comme un mouvement de l'imaginaire non encore identifié, une intuition sans direction et surtout riche de ses proliférantes promesses de sens. C'est dire combien cette image sonore de la liquidité est essentielle chez Debussy.²⁹

²⁶ *Ibidem.*

²⁷ *Ibidem.*

²⁸ *Ibidem*, p. 20-21.

²⁹ F. SPAMPINATO, *op. cit.*, p. 143.

2. Cadre de la perspective et de la profondeur : perspective tonale ; relation fond-figure

La vision debussyste est microscopique et floue ; les deux à la fois...³⁰

Dès lors qu'on prend la peinture comme référence pour mieux expliquer des phénomènes musicaux, il faut peut-être d'abord signaler sur quoi se basent certains codes picturaux primaires. Ainsi, pour entamer l'analyse de la musique de Debussy nous devons d'abord introduire le « cadre » d'éléments essentiels empruntés à la peinture et qui émergent constamment dans la description musicale. Ces éléments sont, premièrement, un rapport particulier envers la perspective telle qu'on peut la comprendre dans la peinture classique, et, deuxièmement, la place toute particulière de la relation fond-figure qui se trouve bousculée chez les peintres à l'époque de Debussy.

Muriel Joubert, dans son livre *La musique de Debussy et l'espace des profondeurs*, revient sur la correspondance entre la tonalité et la perspective. En comparant les deux systèmes – tonalité et perspective – Joubert décrit en premier lieu « le système de dominantisation » théorisé par Rameau et qui décrit qu'« entre les harmonies “dissonantes” de septièmes à distance de quarte ascendante ou de quinte descendante (III – VI – II – V – I) »³¹ se dessine « une large flèche dirigée vers la résolution de la tonique/autres degrés »³², c'est-à-dire un cheminement par quintes justes qui mène à la tonique. Ensuite, Joubert signale une autre relation hiérarchique établie par Rameau : « celle entretenue entre la basse fondamentale et les autres notes de l'accord. »³³ En troisième et dernier lieu, nous rencontrons un autre principe de la tonalité défini par Dahlhaus et qui concerne « la centralisation autour d'une tonique [...] considérée comme la caractéristique essentielle de la tonalité harmonique sans que l'on puisse pour autant parler d'atonalité lorsqu'elle est absente », ce qui – d'après Joubert – nous renvoie à une idée de « virtualité ».³⁴

³⁰ Vladimir JANKÉLÉVITCH, *Debussy et le mystère de l'instant*, Paris, Plon, 1988, p. 224.

³¹ Muriel JOUBERT, *La musique de Debussy et l'espace des profondeurs : résonances picturales*, Éditions Universitaires de Dijon, 2018, p. 30

³² *Ibidem.*

³³ *Ibidem.*

³⁴ *Ibidem.*

En s'éloignant de la fonctionnalité tonale, Debussy abandonne partiellement cette « perspective tonale », conclut à ce propos Joubert :

[...] la directionnalité perspectiviste s'en trouve subitement modifiée, laissant place à d'autres formes spatio-temporelles. Pourtant, rappelons que d'une part Debussy ne se détourne pas totalement de certains aspects de la tonalité, et que, d'autre part, la perspective « géométriquement » tonale ne disparaît pas subitement de ses œuvres.³⁵

Le deuxième point que nous introduirons ici, c'est la relation fond–figure chez Debussy car, comme l'explique Muriel Joubert, « Debussy parvient à créer dans sa musique de nouveaux espaces de profondeurs, déplaçant les centres de gravité »³⁶ ; il y parvient de manière générale « en remettant en cause la fonctionnalité tonale [et] les rapports traditionnels de figure sur fond ou la linéarité discursive », c'est-à-dire, en remettant en cause la téléologie. Ce « rapport traditionnel » de figure sur fond dont parle Joubert consiste en une mélodie sur accompagnement, disposition remarquable dans de nombreuses musiques depuis le XVII^e siècle à peu près – et donc depuis l'ère tonale³⁷ – quoiqu'avec des exceptions importantes puissent être signalées dans la polyphonie baroque de J. S. Bach, par exemple. Cette relation de figure sur fond assez classique jusque-là – écrit Joubert – « prendra tout autre forme avec Debussy. »³⁸

Une des idées principales de Joubert dans ce livre semble être que Debussy conçoit de moins en moins ses matériaux comme des lignes ou des blocs dirigés vers un pôle hiérarchique, la tonique (comme dans l'espace de la perspective) ; en revanche, il privilégie la composition d'une profondeur sonore qui anime la matière par une dynamique de *plans* (ou *strates*, *couches*, etc.) soit distingués, soit unifiés – dynamique constante et multiple. Le « statisme mouvant »³⁹ de Debussy – nous dit Joubert – « permet à chaque couleur de ne pas être noyée dans un discours continu et accentue au contraire les effets de mise en avant ou de retrait propres à l'évocation de la profondeur. »⁴⁰

³⁵ *Idem*, p. 37.

³⁶ *Idem*, p. 13.

³⁷ *Idem*, p. 22.

³⁸ *Ibidem*.

³⁹ Terme paradoxal – ou si l'on veut, « dialectique » – récurrent dans la littérature musicologique sur des compositeurs plus récents comme Feldman ou Ligeti.

⁴⁰ M. JOUBERT, *op. cit.*, p. 66.

Si nous avons anticipé le fait que le caractère « hydrologique » de la matière musicale debussyste aurait la force de « diluer » la téléologie, c'est aussi grâce à une « évaporation » partielle de l'élément mélodique – dispositif directionnel et téléologique par excellence, guidant la musique à travers l'axe horizontal, celui correspondant à une vision du temps plutôt linéaire et chronologique. Cet aspect est souligné par Muriel Joubert, lorsqu'elle attribue à la disparition mélodique la capacité de distinguer, mais aussi d'unifier les différents plans :

L'esthétique debussyste n'accorde pas la primauté au discours mélodique, même si l'écriture de type figure sur fond ne disparaît pas totalement [...] La dilution mélodique, manifestée de diverses manières, enlève donc le caractère directionnel et ne permet plus de contourner clairement les formes (et d'en faciliter la mémorisation) ; elle va jusqu'à fondre les plans les uns avec les autres, atténuant toute impression de relief.⁴¹

Finalement, la comparaison la plus adéquate pour comprendre ces positionnements esthétiques vis-à-vis de la perspective et du rapport fond-figure est – d'après Joubert – celle, effectuée par des nombreux chercheurs, entre Debussy et Claude Monet, peintre impressionniste par excellence, contemporain du musicien. Cela parce que le parcours esthétique de Monet « s'oriente bien vers une “nouvelle manière de figurer l'espace”...et pour Debussy, de “structurer le temps” d'une manière encore inconnue, où du temps va surgir l'espace comme nouvelle expression musicale »⁴². Les nouvelles possibilités en peinture furent assimilées par Debussy comme des possibilités esthétiques au sens général et musical. Adorno reconnaît cette qualité compositeur, qui, loin d'être un « imitateur » au sens de la musique programmatique, saisit des nouvelles appréhensions de l'objet musical, en altérant non seulement son aspect mais aussi (et surtout) son déploiement dans un temps plus « statique » et étalé qu'auparavant :

⁴¹ *Idem*, p. 77.

⁴² *Idem*, p. 37.

[Debussy] a transféré dans celui-ci [le matériau musical] les conquêtes de la grande peinture, sans jamais tomber pour autant dans une pratique compositionnelle purement picturale et imitative. Car il s'agit de bien autre chose que de la simple analogie entre l'effet lumineux et le recours à des harmoniques éloignés, ou de cette technique qui, apparentée à la virgule impressionniste, procède par petites touches sonores, notamment en associant des intervalles de seconde. Partant d'une intention qui n'était guère courante dans la musique de salon du dix-neuvième siècle, Debussy l'élève au niveau esthétique. Ses pièces, qui ont rarement une grande extension, n'ont plus en elles-mêmes de continuité. D'une certaine manière, elles sont soustraites au flux temporel : statiques, spatiales. [...] [La musique de Debussy] cherche à éviter l'obscurité du sens intérieur et la dialectique temporelle ; en s'efforçant vers une simultanéité bien visible, aussi loin que le permet ce lien qui attache la musique à l'écoulement du temps.⁴³

Après cette présentation du « cadre » général qui, d'une part, définit les conditions entrant en jeu dans l'existence de cette matière musicale « hydrologique » – et son rapport au circuit motivation–ressort–matière – et d'autre part, introduit les notions de la perspective tonale et du rapport fond-figure ; nous passerons ensuite à une partie plus analytique. Les pièces ici abordées sont liées par le fil conducteur de la métaphore liquide. Nous analyserons dans ces pièces des phénomènes particuliers (des comportements) qui illustrent une capacité de « diluer » le temps, la directionnalité, la temporalité, bref, la téléologie.

⁴³ Th. W. ADORNO, « Du rapport entre musique et peinture aujourd'hui » (1950) *op. cit.*, p. 132-133.

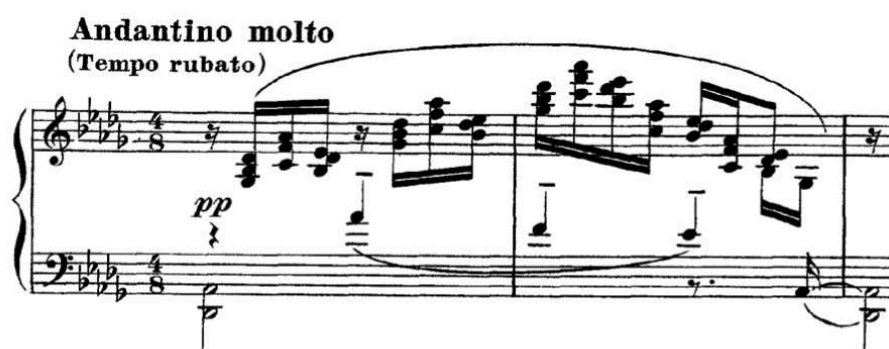
3. « Brouiller » un objet : analyse de la figure centrale de *Reflets dans l'eau* (1905)

... reflejos de cosas quietas [...]»⁴⁴

Les premières mesures exposent ce qui est sans doute la figure centrale de *Reflets dans l'eau*. Ici, Debussy semble parvenir à rendre hétérogène et fluide à la fois un objet que l'on croirait pourtant homogène et traditionnel : une simple gamme diatonique de *Réb*. Voici le phénomène auquel on s'intéressera. Essayons d'illustrer comment l'écriture se prête à brouiller cet objet à travers une distinction des plans d'abord. Puis, nous regarderons de près les intervalles privilégiés par le compositeur et qui définissent le « brouillage » propre aux *reflets*, pour conclure sur la notion de la profondeur et celle de la surface, qui semblent guider la véritable cinématique de cette pièce.

3.1 Distinction des « strates » : fond, reflets et surface

Bien qu'entremêlés, trois niveaux sonores se distinguent à partir du « bicorde » *ré-lab* par lequel s'ouvre la pièce. Chronologiquement le premier niveau correspond à la profondeur de la double pédale de tonique et dominante dans le grave. Ensuite, le deuxième niveau en apparaît ce sont les accords mouvementés et insaisissables, dont le trajet dessine un arc montant et descendant. Puis, le troisième correspond au motif médian de trois notes accentuées (*lab, fa, mib*) qui traverse l'arc en y inscrivant un élément de continuité en légère descente.⁴⁵



Exemple 1 : figure centrale de la pièce, mesures 1-2.

⁴⁴ Extrait du poème “Debussy” de Federico GARCÍA LORCA, dans *Obras completas*, Madrid, Aguilar, 1960, p. 313-314.

⁴⁵ F. SPAMPINATO, « Transparences et ombres dans *Reflets dans l'eau*. Métaphores de la réception et évocation picturales », *Cahiers Debussy*, N°35 / 2011, pp. 83-96.

L'intervalle de quinte juste dans le spectre grave du piano qui ouvre la pièce sert d'abord de point d'ancrage, de la fondamentale harmonique, mais aussi d'indice de la limite d'un espace profond au-dessus duquel il ne peut il y avoir que de la matière et sa surface. Le *réb* et le *lab*, qui se répètent plusieurs fois en variant légèrement le bloc initial pour des anticipations rythmées, résonnent dans l'expression maritime de « mouiller l'ancre » ; le mouillage, comme la pédale de quinte juste, désigne la « profondeur d'eau », profondeur du registre sonore dans ce cas et première strate.

À cette double pédale de quinte résonnant dans le grave « se mêlent des accords tournoyants »⁴⁶ comme deuxième strate. Trois triades à géométrie variable ; la première, un accord de *solb* en position fondamentale (*solb, sib, réb*), le suivant comme second renversement d'une triade de *fa* mineur (*do, fa, lab*) suivi – si l'on prolonge la même logique – d'un accord de *mib* mineur septième en second renversement (*sib, réb, mib*). Ces triades, au lieu d'être enchaînées entre elles en gardant les notes communes ou effectuant des mouvements contraires entre les voix, sont liées comme des petites entités privilégiant des sauts, décrivant – depuis la première mesure et jusqu'à la fin de la deuxième – un arc dont le contour est asymétrique, dans un geste fluide qui se répète deux fois de suite aux octaves supérieures pour finalement redescendre en insistant sur les triades de *fa* mineur et *mib* mineur.

Cette succession des accords par « sauts » s'avère indispensable pour construire une « instabilité » qui donne du mouvement à la couleur harmonique, en-soi plutôt homogène. Entre la montée et la descente suivante de ces accords – écrit Spampinato – « un rapport de symétrie imparfaite produit une sensation d'équilibre non statique, de fluctuation périodique. »⁴⁷ D'ailleurs, l'arc asymétrique dessiné par cette suite d'accords pendant les deux premières mesures semble trouver son « germe » dans le contour lui-même dessiné entre les sauts des trois accords correspondant aux trois premières doubles-croches. C'est presque – nous dit Spampinato – « comme une première image partielle se présentant de manière récursive dans l'image qui l'englobe, ce qui engendre une combinaison de fragments de demi-cercles concentriques aux rayons de plus en plus larges. »⁴⁸ Telle une figure fractale dont la structure est invariante malgré le changement d'échelle. Observation partagée par

⁴⁶ M. JOUBERT, *op. cit.*, p. 46.

⁴⁷ F. SPAMPINATO, *Ibidem*.

⁴⁸ *Idem*.

Roger Nichols qui dit que « chaque groupe d'accords évoque une onde de faible ampleur et leur ensemble dessine une onde plus grande, ce qui donne l'impression d'une onde s'agrandissant progressivement sur la surface de l'eau. »⁴⁹

Ensuite, la troisième strate qui se dévoile chronologiquement à l'écoute consiste dans les trois notes centrales ayant la particularité de se détacher du reste. Par un léger mais efficace jeu d'accents *tenuto*, Debussy insiste sur la présence unique que ces trois notes doivent exprimer par rapport au niveau grave de la pédale et à celui des accords rapides. Pour Marguerite Long, pianiste ayant eu l'occasion de travailler avec Debussy, ces trois notes centrales auraient définitivement un rôle protagoniste, leur apparition à plusieurs moments de la pièce le confirme. Ces trois notes, écrit la pianiste,

valent tous les trésors du monde : – La, fa, mi... On peut déjà penser à une cloche qui tinte et alerte l'écho liquide : – La, fa, mi... À la reprise du thème, ces trois sons frémissants chantent à la basse, tandis que la main droite du pianiste, rapide, circulaire, semble moirer la surface du clavier brillant : – Un petit cercle dans l'eau ! disait le Maître. Un petit caillou qui tombe dedans. « Un petit caillou », « un petit cercle... », voilà l'eau véritable, du diamant debussyste. L'extrême fin n'est qu'obsession de ces trois notes dont il faut varier le message selon le souffle, le vent ou l'heure qui les apporte.⁵⁰

En tout cas, la stratification crée une profondeur aux axes multiples ; celui du registre vertical en premier lieu et celui des « plans » de profondeur à proprement parler, en deuxième lieu. Comme l'explique Joubert, cette stratification donne une « impression de grande profondeur, celle-là même dans laquelle le regard se noie à la surface de l'eau ». Certes, avec Debussy, la tendance « programmatique » peut-être dangereusement trompeuse, nous invitait à rattacher chaque élément à une image précise, en négligeant parfois les propres caractéristiques de ces éléments. Spampinato nous prévient en premier lieu que le jeu d'interaction et de mouvement entre ces plans génère une stratification « ambiguë » – catégorie privilégiée par cette musique, comme nous le soutenons – ; le « flou » et le « brouillage » y ont une place primordiale : « Un jeu d'illusions perceptives rend pourtant ambiguë et instable la relation réciproque de ces strates sonores, comme si un filtre mouvant transfigurait la perception des formes. »⁵¹ Puis, en faisant référence au pianiste Alfred Cortot, le musicologue signale tout de même la possibilité d'effectuer des analogies, dès lors

⁴⁹ Rocher NICHOLS, *Debussy*, Oxford University Press, 1972, p. 50-55.

⁵⁰ Marguerite LONG, *Au piano avec Debussy*, Paris, Julliard, 1960, p. 45-46.

⁵¹ F. SPAMPINATO, *Ibidem*, p. 86.

que celles-ci répondent à un comportement spécifique de la matière musicale. « Alfred Cortot, dans ce climat de “sommeil lumineux et flottant”, parle en effet de “transparence délicieuse” produite par l’effleurement des accords supérieurs. »⁵² C’est ainsi que la strate correspondant aux accords semble s’assimiler à des *reflets*, par leur rapidité, leur fluidité, et, par le « flou » propre à la mouvance constante de cette « masse » sonore.

Ensuite, aux mesures 3 et 4, les notes centrales disparaissent tandis que le dispositif pédale grave/accords supérieurs est maintenu. Quant aux accords, ils changent légèrement. Les triades de *solb*, *fa* mineur et *mib* mineur septième deviennent une alternance de diverses positions des accords de *fa* mineur septième et *sib* mineur. À la place de la triade *solb*, *sib*, *réb* nous avons maintenant la triade de *fa*, *lab*, *mib*. La triade de *fa* mineur renversée (*do*, *fa*, *lab*) est remplacée par celle de *sib* mineur renversée (*réb*, *fa*, *sib*) et les trois notes qui suggéraient l’accord de *mib* septième sans tierce, ont toutes montées d’un ton (*do*, *mib*, *fa*). Là où, dans les deux premières mesures, apparaissait la première des trois notes centrales, *lab*, maintenant il y a un quatrième accord, la triade de *sib* mineur. Le même processus de renversement aux deux octaves supérieures se reproduit tout de suite après ce quatrième accord.



Exemple 2 : la strate des notes centrales disparaît, les deux autres se maintiennent, mesures 3-4.

Les mesures 3 et 4 nous permettent en tout cas de remarquer l’absence des trois notes centrales pour ne laisser à entendre que les strates du bicorde profond dans le grave et celle des accords mouvementés dans le registre medium et aigu. C’est grâce à cette absence que l’on peut saisir les trois notes centrales comme porteuses d’une couche spécifique dans le dispositif. Au début elle semblait indistincte aux *reflets* que sont les accords, se confondant avec eux en registre et hauteur. Son émergence,

⁵² *Ibidem*.

accentuée par les *tenuto*, confirme son rôle de « surface », si l'on peut dire, aux mesures 5 et 6, qui reprennent le début de la pièce. Spampinato décrit l'apparition de chacune de ces notes tandis qu'elles se détachent peu à peu des accords pour émerger en tant que « surface » :

La « masse » sonore s'allège un instant [mesures 3 et 4], avant de puiser de nouveau dans les profondeurs. Ainsi, la voix centrale est d'abord mélangée au reflet (*la* bémol) ; ce n'est que plus tard qu'on se rend compte qu'il n'y a pas que le reflet (*fa*) : une figure semble bouger au-dessous de la surface (*mi* bémol), mais aussitôt elle se confond à nouveau dans le reflet de manière ambiguë (*mi* bémol répété à la main droite – *sol* bémol). Et ce, grâce à un jeu complexe de « fusions » et de « ségrégations » perceptives. Par conséquent, le rôle de l'accent devient ici fondamental en vue du rendu sonore : il peut faire émerger – et éventuellement briller – ces trois notes, car son dosage précis, confié à la sensibilité de l'interprète, est en mesure de plus ou moins faire ressortir le contour de cette figure.⁵³

3.2 « Brouillages », « reflets » : brouillage et abstraction ; intervalles miroitants

Traiter un sujet pour les tons et non pour le sujet, voilà ce qui distingue les impressionnistes des autres peintres⁵⁴

3.2.1 Brouillage et abstraction :

Une des conquêtes des peintres impressionnistes est, pour le dire sommairement, le fait de s'approcher de la matière picturale « en abstrait », en se dégageant peu à peu des contenus « narratifs » à proprement parler. C'est à la même période que chez le compositeur que le peintre Claude Monet se rapproche de l'abstraction – écrit Joubert – « par le traitement sculptural des pâtes des œuvres des années 1910, que ce soit dans les séries du *Pont Japonais* ou de *Giverny* [...] ». ⁵⁵ Selon Paloma Alarcó, curatrice d'art espagnole, c'est dans les toiles de Monet de ces années-là que « les empâtements et les coups de pinceau appliqués les uns au-dessus des autres produisent un effet *all-over*, plein de nuances, que la planéité de la composition accentue. » ⁵⁶ Anticipant dans un certain sens ce qui deviendra plus tard la signature d'un des peintres de l'abstraction, Jackson Pollock – et sa technique du *all-over* –, Monet « s'intéresse non plus à l'eau comme surface réfléchissante, mais à cette matérialité liquide qui se

⁵³ F. SPAMPINATO, *Ibidem*, p. 87.

⁵⁴ Paul CEZANNE dans John REWALD, *Cézanne et Zola*, Paris, Édition A. Sedrowski, 1936, p. 92.

⁵⁵ M. JOUBERT, *op. cit.*, p. 93

⁵⁶ Paloma ALARCÓ, « Monet et l'abstraction », dans *Monet et l'abstraction / Monet and abstraction* (collectif), [catalogue de l'exposition du 17 juin au 26 septembre 2010 au Musée Marmottan Monet], Paris, Hazan, Musée Marmottan, 2010, p. 68.

projette sur la toile devenue écran. »⁵⁷ En outre, il est important de remarquer que ce rapport à la matière picturale, l'« empâtement » capable de diluer les formes du réel s'approchant ainsi de l'abstraction, se rencontrait déjà avant Monet, chez Turner, en quelque sorte le « premier impressionniste. » Joubert, en paraphrasant Andrew Wilton – spécialiste et conservateur de Turner⁵⁸ –, décrit le processus de dilution des formes à l'aide de l'eau chez le peintre anglais :

L'aération de la matière, nécessaire dans l'évocation de la transparence de l'eau, avait d'ailleurs pris sa source chez Turner, grâce à la technique particulière qu'il appliquait à l'aquarelle, qui consiste en un « enlèvement de la peinture, dans les parties claires, sur les zones de badigeons séchés, à l'aide d'une brosse et d'eau pure » puis à « passer une succession de badigeons sur le papier, [...] chacun, pénétré par le système de l'« épongeage », faisant apparaître les couches de couleur sous-jacentes ou encore la blanc du papier lui-même », ce qui mène à une « succession de couches semi-transparentes. »⁵⁹

Pour sa part, Francesco Spampinato défend aussi l'idée que Monet s'est de plus en plus approché de l'abstraction, et que Giverny et son bassin aux nymphéas aurait eu un impact décisif chez le peintre. Pendant vingt ans – écrit Spampinato – « Monet se laisse bercer par les reflets impalpables de son étang, jusqu'à atteindre les limites de l'abstraction. »⁶⁰ Plusieurs éléments dans la peinture de Monet témoigneraient de ce passage vers l'abstrait, comme nous l'indique Spampinato : « les objets disparaissent comme vaporisés ou flottent sur la matière fluide. Le reflet devient ainsi un filtre double : par réflexion, il nous transmet une vision indirecte, déformée et instable du monde supérieur ; et il voile la vision du fond, en altérant, par réfraction, la perception des formes submergées. »⁶¹ Debussy, à sa façon, déforme ses objets en diluant leur contour. Lui aussi, comme Turner ou Monet, effectue un « épongeage » qui permet l'apparition d'une certaine transparence. Mais tout est précision absolue chez Debussy, nous l'avons déjà dit, « jusqu'à ce “flou” lui-même », comme écrira Boucourechliev, « car ce n'est pas avec du flou que le flou – d'une structure tremblée, instable, scintillante, d'un spectre sonore brumeux ou irisé – se fabrique, mais avec des dosages et des registrations impeccables de “formants” harmoniques, rythmiques,

⁵⁷ Michel DRAGUET, « Monet aux origines de l'abstraction. L'abstraction comme processus temporel », dans *Ibidem*, p. 127.

⁵⁸ Andrew WILTON, « La technique de l'aquarelle chez Turner », *Turner* (Collectif), Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1983, p. 158.

⁵⁹ M. JOUBERT, *op. cit.*, p. 52.

⁶⁰ F. SPAMPINATO, *Ibidem*, p. 88.

⁶¹ *Idem*.

instrumentaux. »⁶² Quels seraient donc ces « formants » harmoniques ? Penchons-nous sur le traitement particulier d'intervalles dans la figure centrale des *Reflets* pour essayer d'illustrer comment se manifeste le « brouillage » chez Debussy.

3.2.2 Intervalles « miroitants » :

En pénétrant la vibration moléculaire des jets d'eau, des nuées de vapeur, des brumes, des lacs réfléchissants, etc., Monet et Debussy se rencontrent dans un art commun fait de gouttelettes iridescentes.⁶³

Le « cluster » en musique est un agrégat de notes espacées d'un intervalle de seconde. Qu'il soit diatonique ou chromatique, il dote d'ambiguïté la cellule harmonique, car celle-ci cesse d'être distinguable en ces parties et perd ainsi sa fonctionnalité tonale ; et gagne une autre « fonction », celle d'être « brouillée » grâce au « miroitement » produit entre ses intervalles. Debussy n'introduit pas tout à fait le « cluster » en-soi mais l'intervalle de seconde pour son potentiel de « cluster » harmonique (et non pour son rôle de note de passage ou de tension harmonique par extension). L'intervalle de seconde – et ses renversements de septième ou de neuvième, etc. – est le seul élément capable de suggérer partiellement le « cluster ». Le compositeur – nous dit Spampinato – « pour créer ces effets de lumière, se sert du “pigment sonore” de la seconde majeure. »⁶⁴ Cet argument avait déjà été proposé par le musicologue Michel Fleury qui explique, à propos des intervalles dans *Reflets dans l'eau*, que « la seconde *miroite* ainsi au sein du milieu sonore, à la façon des milles gouttes de lumière en lesquelles l'élément liquide se vaporise, dans ces fêtes de l'eau et de l'onde auxquelles nous invite Monet. »⁶⁵ Si les intervalles de seconde « miroitent » au sein du milieu sonore, d'après Fleury, c'est peut-être parce que les frottements (les « battements »⁶⁶ dirait-on en musique spectrale) produits par l'intervalle le plus petit du système tempéré s'assimilent aux « scintillements » intermittents des « milles gouttes » d'eau et de lumière s'effleurant rapidement entre-elles dans la surface d'une eau illuminée.

⁶² A. BOUCOURECHLIEV, *op. cit.*, p. 123.

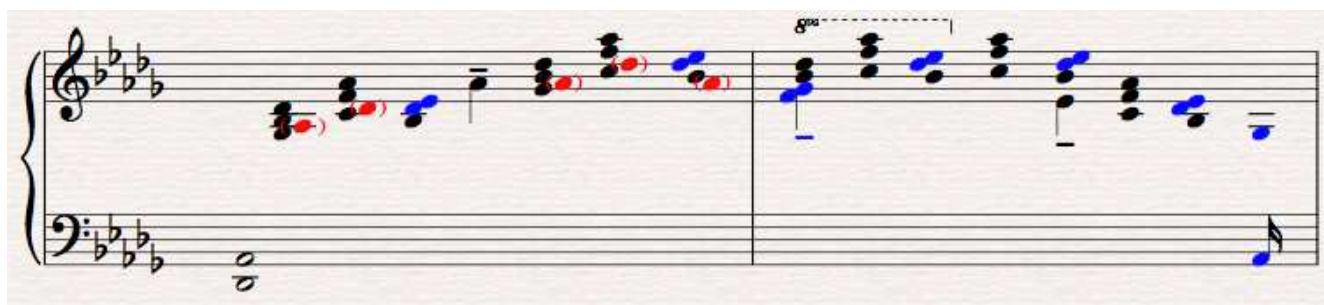
⁶³ F. SPAMPINATO, *Poète des eaux, op. cit.*, p. 123.

⁶⁴ *Ibidem.*

⁶⁵ Michel FLEURY, *L'impressionnisme et la musique*, Paris, Fayard, 1996, p. 256.

⁶⁶ En physique, le battement est une modulation périodique d'un signal constitué de la superposition de deux signaux de fréquences proches. Richard TAILLET, Loïc VILLAIN et Pascal FEBVRE, *Dictionnaire de physique*, Bruxelles, De Boeck, 2013, p. 64.

Regardons dans l'exemple ci-dessous les intervalles de seconde présents dans la figure principale de *Reflets dans l'eau*. Nous avons signalé en bleu les intervalles de seconde⁶⁷ ayant lieu simultanément ou « en bloc », et, en rouge, les intervalles de secondes superposés consécutivement par la résonance.⁶⁸



Exemple 3 : harmonies se formant dans la figure centrale. Les intervalles de seconde ont été signalés en deux couleurs ; en bleu, les intervalles ayant lieu en « bloc », en rouge ceux ayant lieu par résonance ou liaison rythmique.

Si l'on essaie d'analyser les accords qui se forment entre la double pédale grave et les triades supérieures, avant qu'elles ne se répètent aux autres octaves, nous aurons en effet l'évidence d'une écriture harmonique profondément non-fonctionnelle. Ou plutôt devrait-on dire, une harmonie ne suivant pas les fonctions de la tonalité mais bien d'autres fonctions. La particularité semble se trouver dans le premier accord, qui annonce l'instabilité et la suspension, après quoi il est difficile de différencier les triades simples des accords « composés », c'est-à-dire, plus complexes et en extensions harmoniques. Le premier accord peut être chiffré comme un *Réb* avec sixte et quarte rajoutées, la sixte semble se substituer à la tierce absente – non sans ambiguïté : est-ce donc un accord de *réb* ou de *solb* ? – tandis que la quarte impose une suspension qui ne sera jamais résolue. En effet, l'importance semble résider dans cette quarte produite entre la basse *réb* et la note de *solb*. Aucune autre note n'aurait pu évoquer cette suspension (*sus 4*). L'intervalle consonant de tierce aurait eu l'effet contraire, celui de l'identité tonale « première », confirmant avec la quinte juste et l'octave un accord de tonique – esquivé par Debussy – d'où peut-être sa substitution par la sixte. Ensuite, l'accord de septième majeure faisant apparition comme une entité en-soi (ce qui était tout de même plus rare en 1905 qu'après les *standards* de

⁶⁷ Dont un de neuvième mineure au début de la mesure 2.

⁶⁸ On remarquera un « cluster » composé des notes *solb*, *lab*, *sib* au tout début puis, réapparaissant à l'octave supérieure. De ce dernier type, nous avons d'une part les rapports d'intervalle de seconde entretenus entre le bicorde grave et les accords qui se succèdent ensuite, ou encore, les intervalles de secondes générés entre les trois notes mélodiques (marquées avec *tenuto*) et les accords qui se suivent entre ces notes mélodiques.

jazz) rappel l'usage qu'en faisait à peine quelques années auparavant Erik Satie avec sa première Gymnopédie, dont le premier accord est un *Sol* de septième majeure. Le troisième accord semble reprendre l'identité du premier avec une neuvième au lieu d'une quarte, toutes les deux connotées – quoique l'une plus que l'autre⁶⁹ – pour leur faculté « suspensive ». Ces trois accords se répètent ensuite une octave au-dessus, avec l'arrivée de la première note mélodique (*la*) qui ne change pas leur structure puisqu'elle se trouvait déjà à la double pédale.

autres
chiffrages: Gb/Db et Ab

F-7/Db

Exemple 4 : analyse d'accords produits par les trois strates, chiffrés en nomenclature américaine, première mesure.

Ensuite, la deuxième mesure de cette figure centrale expose les mêmes triades, suivant la même logique d'octaves changeantes. La seule différence ici est l'absence de la double pédale, qui reste tout de même implicite dans la résonance (et l'usage de la pédale dans les diverses interprétations est déterminant là-dessus). À cela s'ajoutent les deux dernières notes mélodiques, *fa* puis *mib*, qui « re-harmonisent » les triades avant construites sur la double pédale. Les accords peuvent être chiffrés autrement, en effet, avec l'absence de la basse et la présence des notes mélodiques⁷⁰. Mais, en vrai, leur identité instable, suspendue – certes, colorée harmoniquement mais non-fonctionnelle tonalement – reste la même. Nous n'entendons qu'un seul grand « brouillage » sur le ton de *Réb* aux géométries chordales variables selon l'arc asymétrique dessiné par la montée et la descente des triades.

⁶⁹ La neuvième peut apporter de la suspension (*sus 2*) mais moins décisive par sa proximité à la tonique en tant qu'extension harmonique : seulement après la septième dans la superposition de tierces (tierce, quinte, septième, neuvième...)

⁷⁰ Désormais, des configurations multiples d'accords provenant de la gamme de *Réb* majeur semblent se suivre les uns aux autres. Contre les notes tenues de *fa* et *mib*, les mêmes trois triades supérieures de la première mesure se succèdent d'abord toutes les trois (sur *fa*) pour ensuite ne garder que la triade de *do-fa-lab* (sur *fa*) et celle de *sib-réb-mib* (sur *mib*) en alternance, pour finir, au dernier accord, avec une seule note (au lieu de la triade) contre la note tenue *mib* et l'arrivée anticipée de la pédale basse (*lab* grave)

GbMaj7/F F- Db6(add2)/F F- Eb-7 F-7/C Bb-(add4) Ab7

autres
chiffrages: Bb-(add4)/F Bb-(add4)/Eb Ab6/C Eb-(add4)/Ab

Exemple 5 : analyse d'accords produits par les trois strates, chiffrés en nomenclature américaine, deuxième mesure.

L'objet « éloigné » – écrit Spampinato – « est comme submergé : ses contours ont le même grain que l'espace qui l'entoure et l'appréhension perceptive est incertaine et instable. »⁷¹. L'objet « brouillé » est donc la gamme diatonique de *Réb* majeur, ou le « ton » de *Réb* comme dirait peut-être Debussy. Sans employer une seule altération, avec seulement sept notes répandues dans des octaves différentes, Debussy parvient à « empâter », à « brouiller » l'identité de cet objet – pourtant homogène et « stable » – en le rendant instable et suspendu. D'une part, au niveau du détail par l'usage des intervalles de secondes présents pratiquement à tous les instants de cette figure, et dont le « frottement » propre à leur proximité crée l'effet de « miroitement » décrit par Fleury et l'« ambiguïté » tonale. D'autre part, par l'usage des quartes et des neuvièmes non « résolues » – car il n'y a rien à « résoudre », et c'est précisément comme si le compositeur se servait intentionnellement du caractère de « non résolution » de ces intervalles harmoniques, donc d'instabilité, d'ambiguïté. Une ambiguïté construite en détail.

Le paysage debussyste est une vue sur une nature enveloppée et sans contrastes brusques, où il y a des scintillements et des brumes, mais dont l'atmosphère concilie les oppositions en une harmonie de demi-teinte. Aux uns il paraît flou et fluide ; les autres, après y avoir habitué leurs regards, y découvrent au contraire une abondance de détails subtils et précis.⁷²

Voici donc le phénomène que nous considérons être central dans *Reflets dans l'eau*, qui illustre un comportement tout particulier de la matière musicale et qui consiste en ce « brouillage » harmonique construit à partir d'un processus spécifique

⁷¹ F. SPAMPINATO, « Transparences et ombres dans *Reflets dans l'eau*. Métaphores de la réception et évocation picturales » *op. cit.*, p. 87.

⁷² Maurice BOUCHER, *Claude Debussy*, Paris, Éd. Rieder, 1930.

dans le choix d'intervalles, d'accords et d'activation rythmique et texturale des diverses strates s'entrelaçant entre elles. « Brouiller » un objet n'est qu'une des « arêtes » ou des manifestations possibles de la matière musicale debussyste et son ressort « hydrologique », et qui prend place, avec les autres phénomènes que nous analyserons ultérieurement, dans une logique de « dilution » de la téléologie. Francesco Spampinato évoque avec justesse le charme particulier de cette figure des *Reflets*, par sa capacité de créer, comme en « filigrane », la manifestation d'une « transparence » animée :

Tout le charme de ce début réside ainsi dans la perception instable d'une figure de trois notes en transparence, sous les voiles transfigurants de reflets opalescents, ce qui s'inscrit dans une *poétique de la transparence rêveuse*, commune à la musique et à la peinture de l'époque. La vision troublée par des voilages de substances instables interposées (telles que des brouillards ou des surfaces réfléchissantes) fascine Monet et l'amène à scruter et à représenter des figures que l'on aperçoit à peine : l'œil essaie de recomposer l'image en traversant les plans de textures superposées.⁷³

Nous avons déjà évoqué les mots de Muriel Joubert, pour qui la distinction des strates (au sens de « couches ») multiples dans *Reflets dans l'eau* – la double pédale grave, les *reflets* des accords mouvants et la surface des notes mélodiques détachées – procure une « impression de grande profondeur [...] dans laquelle le regard se noie à la surface de l'eau. » Il importe, pour conclure sur ce que nous considérons être le véritable « axe » de mouvement dans cette pièce, d'aborder cette question de la profondeur ; si le « brouillage » tel que nous l'avons décrit, induit le comportement figé de la « transparence », du « flou » hétérogène instable, c'est en commentant le mouvement qu'il génère que nous comprendrons aussi sa cinématique. Rappelons que le philosophe Vladimir Jankélévitch définit Debussy comme un « lakiste »⁷⁴, car chez le compositeur « l'eau ne coule pas légère comme chez Fauré, mais elle gît, stagnante, et offre la vision double du reflet et du fond, de la surface caressante et de la profondeur menaçante. »⁷⁵

⁷³ F. SPAMPINATO, *ibidem*.

⁷⁴ « *The Lake Poets, The Lake School*, le terme apparaît pour la première fois en août 1817, sous la plume du critique et fondateur de l'*Edinburgh Review*, Francis Jeffrey ; il s'applique à Southey, Coleridge et Wordsworth qui, tous trois, ont résidé dans la région des Lacs au nord-ouest de l'Angleterre (*The Lake District*) et ont eu un goût très vif pour une poésie rénovée par un retour à la nature [...] » Louis BONNEROT, « LAKISTES POÈTES », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 2 mars 2019. URL : <http://www.universalis.fr/encyclopedie/poetes-lakistes/>

⁷⁵ F. SPAMPINATO, *ibid.*, p. 92.

3.3 Une cinématique de la profondeur (1) : mouvement à l'intérieur d'un objet vertical (axe « Y ») ; « dialectique surface/profondeur »

Ce que nous voudrions défendre c'est que la figure centrale de *Reflets dans l'eau*, et peut-être aussi l'ensemble de la pièce, trouve sa véritable cinématique dans l'axe vertical, celui attribué certainement à l'harmonie mais plus précisément à l'organisation des éléments du bas vers le haut et vice-versa ; du « fond » vers la « surface ». ⁷⁶ Pour mieux comprendre cela, on peut faire appel au système de coordonnées cartésiennes planaires d'abord, celui consistant en deux axes, donc bidimensionnel : une dimension horizontale « X » ou *abscisse* et une dimension verticale « Y » ou *ordonnée* (nous évoquerons ultérieurement la troisième dimension « Z » en relation avec *Des pas sur la neige*). Dans *Reflets dans l'eau* les éléments sont distribués dans la verticalité de l'axe « Y » de telle sorte qu'ils entretiennent une dynamique de mouvement entre les « strates » auxquelles ils appartiennent. « L'image contemplée dans les eaux apparaît comme le contour d'une caresse toute visuelle » ⁷⁷, écrira Bachelard, mais bien qu'il s'agisse d'une caresse par sa vibration, elle comporte surtout à la fois le fond et la surface, souvent indiscernables.

Autant Joubert que Spampinato semblent s'accorder sur un point : c'est la poétique du « brouillage » (ou de l'« aération » en peinture, comme il a été dit par rapport à Turner) qui fait qu'on cesse de distinguer les contours d'un objet, qu'on dissocie les plans (les « strates ») et qu'ainsi, leurs distances figurées deviennent abstraites, voire impossibles, pouvant donc tendre, dans un certain sens, vers l'infini. « Une figure, réfléchi sur l'eau, acquiert une sorte de profondeur mystérieuse et infinie » ⁷⁸ nous dit Spampinato sur cette musique. Parmi les analogies des techniques picturales que nous avons pu retracer chez Turner ou Monet, on soulignera celle du « reflet et [de] l'aération de la matière », avec laquelle – écrit Joubert – « s'entrouvre un espace bien spécifique d'un type d'image mentale que procure la musique : l'infini. » ⁷⁹ Ce qui est sûr, c'est que le processus permettant le « brouillage » musical rend l'objet qu'est le ton de *Réb* flou et ambigu. Nous avons toujours trois strates – fond, reflets et surface

⁷⁶ C'est pour cela que nous parlons ici de « strates » au lieu de « plans », car ceux-ci correspondent de façon plus claire à l'axe « Z », celui de la « profondeur » au sens tridimensionnel, et que nous aborderons en analysant *Des pas sur la neige*.

⁷⁷ Gaston BACHELARD, *L'Eau et les Rêves : Essai sur l'imagination de la matière*, Paris, Corti, 1942, p. 35.

⁷⁸ F. SPAMPINATO, *ibid.*, p. 90.

⁷⁹ M. JOUBERT, *op. cit.*, p. 53.

– mais le mouvement de notre figure se constitue non pas dans l'évolution du matériau mais dans la « vibration » et l'interaction entre ces strates, par moments confondues, par moments plus nettement distinguables. « La poétique de la pièce se présente ainsi comme axée sur la relation entre une mobilité inertielle et géométrique de la surface et une mobilité vitale et non gestaltique du fond. »⁸⁰ Ainsi, cette pièce introduit une cinématique de la profondeur dans l'axe « Y », non pas tant parce que celui-ci correspond aux sons disposés verticalement (et nous avons vu comment il s'agit bel et bien d'un seul objet vertical dans *Reflets...*), mais plutôt parce que cet axe décrit ce que Spampinato nomme une « dialectique surface/profondeur ». Le fait que le mouvement matériel « imite » en quelque sorte le milieu – *Umwelt* – d'une image aquatique spécifique – avec sa profondeur, ses reflets et sa surface – témoigne moins d'une musique programmatique que d'une *Gegenwelt*, à savoir, d'un « monde répliqué », selon l'éthologie.

D'autre part, cette dislocation du mouvement du plan horizontal vers le vertical n'anéanti pas pour autant l'articulation tensionnelle, comme l'on pourrait penser, mais plutôt, elle l'articule autrement. Par exemple, en reprenant la conclusion de l'analyse des *Reflets...* réalisée par Spampinato, nous y lisons que « les formes de la matière s'articulent par ramifications radiales »⁸¹ comme nous avons signalé dans le rapport « fractal », ou bien par échelle, entre les trois premiers accords et l'ensemble d'accords dans la figure analysée. Cette matière a « des racines dans la profondeur [dans le point d'ancrage de la double pédale tonique ; *réb-lab*], ou dans la matière en tant que substance épaisse »⁸², c'est-à-dire, dans la gamme diatonique de *réb* elle-même en tant qu'« objet » ou matière principale. Finalement – nous dit Spampinato – « tout naît de tout, par différenciation progressive, irradiante, intussusception rapide et accélérée. Tout mouvement superficiel et, en général, tout changement de direction du discours musical sont ressentis comme l'effet d'une impulsion *inarticulée*. »⁸³ ou, plus précisément, d'« articulation négative », en tant que négation et renouvellement de l'articulation téléologique.

⁸⁰ F. SPAMPINATO, *ibid.* p. 95.

⁸¹ *Ibidem.*

⁸² *Ibidem.*

⁸³ *Ibidem.*

3.4 Une démarche impressionniste et symboliste à la fois :

Je vais condenser la signification de ce corps, en recherchant ses lignes essentielles.⁸⁴

À la question, souvent polarisante, de l'inscription de Debussy dans l'un ou l'autre des deux courants artistiques français les plus importants à l'époque, nous pouvons, à travers *Reflets...* répondre en tissant des ponts vers l'un comme vers l'autre. Les comparaisons que nous avons établies jusqu'ici insistent surtout dans les analogies que l'on peut effectuer entre l'écriture musicale de Debussy et des techniques telles que l'aération ou la dissolution de la matière des peintres impressionnistes comme Monet ou Turner. Pour Michel Fleury, par exemple, les *Nymphéas* de Monet sont l'équivalent visuel de *Reflets dans l'eau*, tandis que le début de *La Mer*, composée la même année de 1905 serait l'analogue sonore des tableaux de Turner.⁸⁵

Cependant, l'élément liquide est aussi présent, voire même plus, dans la démarche symboliste, par rapport au courant impressionniste. Car la dialectique qui s'établit chez Debussy – écrit Spampinato – « entre les forces inertielles invitant à un abandon plaisant et les forces anxiogènes, puissantes et incontrôlables, nous ramène à des thématiques symbolistes. »⁸⁶ C'est-à-dire, cette dialectique concerne des thématiques englobant autant les puissances expressives de la nature comme les régions négligées de l'inconscient et ses désirs. Par exemple, Spampinato nous explique que dans la philosophie de Bachelard, la surface des eaux « se rattache aux formes de la conscience, mais sa profondeur et ses abîmes gardent les mystères les plus insondables de la psyché humaine. »⁸⁷ Pour sa part, Muriel Joubert remarque que dans le symbolisme se manifeste une distance vis-à-vis de l'anthropocentrisme du récit narratif plus romantique, dramatique, en grande partie basé sur l'émotion humaine :

⁸⁴ Henri MATISSE, *Écrits et propos sur l'art*, présentés par Dominique FOURCADE, Paris, Hermann Arts, [1972], 2009, p. 44.

⁸⁵ F. SPAMPINATO, *Poète des eaux*, *op. cit.*, p. 123.

⁸⁶ F. SPAMPINATO, « Transparences et ombres dans *Reflets dans l'eau*. Métaphores de la réception et évocation picturales » *op. cit.*, p. 92.

⁸⁷ *Ibidem*.

D'un esprit tout autre, les symbolistes s'inscrivent parfaitement dans cet éloignement de la figure humaine, ou du moins dans la volonté de ne pas la mettre en avant, qui s'accompagne d'une distanciation par rapport à l'acte narratif. Dans sa Préface du *Coup de dés*, Mallarmé clame : « On évite le récit » en évoquant la « disparition élocutoire du poète » et la dépersonnification de la poésie. L'envahissement du blanc dans *Coup de dés* (1897) évacue par la même occasion le « je lyrique » pour laisser place au mot et au symbole. Les symbolistes ont d'ailleurs préféré le genre poétique au roman sans doute trop narratif.⁸⁸

Dans le domaine de la narratologie musicale Márta Grabócz décrit aussi cette transition narrative qui voit paraître l'esthétique de l'art moderne et qui annonce en quelque sorte la débâcle du discours téléologique. Ainsi, l'« effacement » du héros ayant par contrepartie l'apparition de l'anonymat, enfin, « cette expérience du vide et de l'antihéros, explique Grabocz, cette déshumanisation du personnage du roman correspond, en musique, à la disparition complète des formules thématiques traditionnelles. »⁸⁹ En musique – nous dit Joubert – « c'est précisément la fonction tonale ainsi que la mélodie qui portent la narrativité, la première par sa directionnalité hiérarchisante, la deuxième par sa continuité marquée d'une cohérence intrinsèque. »⁹⁰ La musique de Debussy, rejette ces formules thématiques, plus spécifiquement le « thématisme » en-soi, tout en gardant des éclats de « mélisme » – « la quintessence *du* mélodique »⁹¹ dira Spampinato dans un clin-d'œil à Jankélévitch, par rapport aux trois notes centrales des *Reflets...*-. Même la figure de l'« arabesque », souvent associée à Debussy, découle rarement d'un lyrisme subjectif, comme l'explique le musicologue polonais Stefan Jarocinski : « [l'arabesque] est le plus souvent [chez Debussy] fonction des masses sonores se déplaçant à l'horizontale, lieu de polarisation de mouvements qui permet d'appréhender le temps d'un éclair, le sens des transformations en cours. »⁹²

Ainsi, autant l'impressionnisme que le symbolisme, fondés en partie par le paysage aquatique, semblent se retrouver dans un esprit qui contemple la dissolution non seulement des formes narratives téléologiques traditionnelles, mais aussi des objets et des matériaux qui les composent ; attitude qui correspondrait – d'après Spampinato – au *Zeitgeist* ou « esprit de l'époque » :

⁸⁸ M. JOUBERT, *op. cit.*, p. 96.

⁸⁹ Márta GRABÓCZ, *Musique, narrativité, signification*, Paris, L'Harmattan, 2009, p. 109.

⁹⁰ M. JOUBERT, *ibidem*.

⁹¹ F. SPAMPINATO, *ibidem*.

⁹² Stefan JAROCINSKI, *Debussy : impressionnisme et symbolisme*, Paris, Seuil, 1971, p. 122.

L'évolution du paysage aquatique s'avère donc être un symptôme des transformations à l'œuvre à la fin du XIX^e : le crépuscule des certitudes de la philosophie positiviste, des expérimentations de la littérature naturaliste et de l'académisme musical et pictural conduisent à la dissolution d'anciennes structures intellectuelles [...]⁹³

Pour conclure sur le rapport de Debussy avec les courants impressionniste et symboliste, retenons la conciliation qu'en propose Spampinato – par le biais de l'élément aquatique – de ces deux courants d'un point de vue musical lorsqu'il remarque qu'autant dans *Reflets dans l'eau* comme dans *La Cathédrale engloutie*, « l'eau est un symbole des impressions submergées et subconscientes du rêve. »⁹⁴ Voilà l'eau debussyste : *symbole d'impressions submergées*. D'une part elle se rattache à une profondeur symbolique résonnant dans les abîmes de l'inconscient et, d'autre part, elle parvient à « brouiller » – telles des « impressions » – les éléments matériels qui la constituent. En d'autres mots, l'eau debussyste est aussi proche du « non récit » de Mallarmé que de l'aération des couches diluées chez Turner.

⁹³ F. SPAMPINATO, *ibidem*, p. 94

⁹⁴ *Ibidem*.

4. « Cristallisation » des plans : analyse d'agencement des plans dans *Des pas sur la neige* (1909)

La différence [...] n'est plus entre le mouvement et le repos, mais dans la pure variabilité de la vitesse.⁹⁵

Le temps qui sépare la production de la première série d'*Images* (1901-1905) – dont *Reflets dans l'eau* fait partie – et le premier livre des *Préludes* (1909-1910) permettra à Debussy de mûrir encore plus une esthétique singulière avec, par exemple, la création en 1905 du chef d'œuvre qu'est *La mer*. Si quelques mesures de *Reflets dans l'eau* nous ont permis de décrire une dynamique de « plans stratifiés » encore naissante et plutôt implicite, *Des pas sur la neige* peut permettre de confirmer la maîtrise d'une telle logique compositionnelle. Ici aussi, le caractère non téléologique est produit par la dynamique générée entre les plans de profondeur, sauf qu'au lieu d'une cinématique construite sur la dialectique « surface/profondeur » ayant lieu dans la verticalité de l'axe « Y », nous aurons affaire, dans cette pièce, à une cinématique ayant lieu plutôt dans l'axe « figure/fond », ou axe « Z » en coordonnées cartésiennes tridimensionnelles (celui de la profondeur à proprement parler). Nous regarderons comment ces plans, au lieu de présenter des lignes se dirigeant vers des endroits précis (distincts ou non) semblent plutôt tisser un mouvement qui renvoie à eux-mêmes, à l'action figée d'interaction entre ces plans ; à la « pure variabilité » dont parle Deleuze.

4.1 Distinction des « plans » :

Le premier plan en ordre d'apparition, ou plan central, correspond au motif autour duquel se configurent les autres éléments de la pièce. En fait, la ligne de ce plan central n'est pas tant un motif proprement dit qu'une figure. Sa tendance, ascendante et « progressive » en apparence, se montre au premier abord comme « micro-téléologique » – de *ré* à *mi*, de *mi* à *fa*. Néanmoins, sa répétition, figée et insistante, dévoile qu'au lieu d'un avancement, nous sommes plutôt face à une espèce d'« hypothèse du progrès », progrès qui, échoué – et revenant sur lui-même constamment, en recommençant – nous murmure jusqu'à l'obstination l'impossibilité d'une téléologie, expliquant ainsi peut-être son rôle de pédale.

⁹⁵ G. DELEUZE, *op. cit.* p. 88.

L'œuvre, nous explique Jean-Paul Olive, se « coagule » autour de cet ostinato qui est « d'un rythme incertain rendu implacable par la répétition »⁹⁶. Pour sa part, Debussy donne l'indication que cette figure rythmique « doit avoir la couleur sonore d'un fond de paysage triste et glacé », phrase qui suscite de nombreuses et diverses interprétations chez les musicologues. Peut-on parler d'une « couleur sonore » au sens d'une certaine couleur harmonique, s'agissant d'une mélodie si peu déployée ? Ou alors, la « couleur sonore » indique-t-elle plutôt un certain timbre pianistique ? Sans mentionner l'intrigante image d'un « fond de paysage triste et glacé ». En termes de couleur harmonique la figure est fidèle à l'armure de *ré* mineur, et, en parcourant la distance minimale pour définir la sonorité « mineure », se définit soi-même dans une rythmique improbable : *breve – longa*, de fait, très *breve* suivie d'une très *longa* ; la note la plus courte s'enchaîne à la suivante par la résonnance. Rythme instable jusqu'à ce que la répétition le normalise. La note de *ré* agit comme une « fondamentale maintenue – nous dit Olive – mais qui va sur son second degré, puis, sur cette même fondamentale, la seconde qui atteint la tierce mineure, résonance tristement apaisée. »⁹⁷ D'autre part, en interprétant cette « couleur sonore » en termes de timbre, nous pouvons dire que celui-ci se dépose dans la tiède région médiane du piano, dont la douce rondeur est accentuée par les résonances explicitées dans l'écriture, provoquant une sorte d'« agglutinement » de ces trois notes dans un cluster diatonique qui arrive dans la deuxième moitié de l'ostinato (*ré, mi, fa*).



Exemple 6 : figure centrale ostinato, premier plan ou plan central, première mesure.

Le deuxième plan chronologiquement est la figure qui apparaît à la deuxième mesure, à l'apparence mélodique, d'un air « expressif et douloureux » comme l'indique le compositeur. Elle se pose mal assurée sur le rythme obstiné. Alternant des notes plutôt longues (*sib*) avec des notes plus courtes (*do, ré*) la figure présente une lenteur languide aux valeurs instables, non proportionnelles (de la blanche l'on passe à des croches, du triolet de croches l'on passe à une blanche, etc.), qui semble chercher une stricte imprévisibilité. Or, ce deuxième plan ne correspond pas à un

⁹⁶ Jean-Paul OLIVE, *Un son désenchanté*, Paris, Éditions Klincksieck, 2008, p. 91.

⁹⁷ *Ibidem*.

« thème » à vrai dire, comme l'explique Olive, il s'agit d'« une ligne plutôt errante, qui finit toujours par retomber, dont les segments faussement réitérés semblent moins se tourner vers l'avenir d'une élaboration que vers les traces de la remémoration. »⁹⁸ Dans sa forme première, cette ligne expose une sonorité modale, allant du *sib* jusqu'au *mi* pour ensuite descendre avec quelques détours jusqu'au *la*, insistant ainsi sur la 4^e augmentée caractéristique du mode de *sib* lydien. La première note de cette ligne, *tenuto* et *piano*, se détache du *pianissimo* du premier plan, tout en créant l'intervalle de triton entre les deux plans, lequel, au lieu de se « résoudre » traditionnellement – par mouvement contraire – continue vers le mouvement parallèle d'une 4^e augmentée *mi-sib* qui devient une 5^e juste *fa-do*. La note finale de la ligne, *la*, permet momentanément d'entendre l'accord de *ré* mineur neuvième – *ré, mi, fa, la*, à la fin de la quatrième mesure – plus par une superposition presque hasardeuse des plans « montés » entre eux, que par un phrasé des lignes « perspectivistes » de la tonalité, se dirigeant vers un endroit commun. Debussy semble jouer ironiquement avec les codes de la tonalité à sa propre convenance.

Exemple 7 : figure centrale du premier plan suivi de l'apparition de la mélodie errante du deuxième plan à partir de la deuxième mesure, mesures 1-4.

Puis le troisième plan émerge à la cinquième mesure. Il s'agit d'une plaque d'accords parallèles aux géométries espacées. Ainsi, les triades de *sol* majeur, *fa* majeur, *mi* mineur et *ré* mineur s'imposent avec des quintes et sixtes descendantes vers le grave. Ce plan, plus harmonique, commence en altérant l'armure et il ne cessera de varier harmoniquement, détournant ainsi constamment toute stabilité tonale. Par exemple, dans la première séquence contenant tous les plans (mesures 5-7), les triades mentionnées, superposées à l'ostinato immobile, créent désormais une nouvelle région modale, que l'on peut analyser comme un *ré* lydien, si l'on continue à considérer le plan central comme fondamentale harmonique. La figure mélodique –

⁹⁸ *Ibidem.*

toujours errante, discrète, dessinant le « tropisme » de la chute mélodique *debussyste* – ne fait que s’adapter à ce contexte et ainsi, ce qui était auparavant un *sib* devient un *si b*, faisant détourner légèrement la couleur harmonique, un peu comme un kaléidoscope dont on ne manipule qu’un des petits fragments de verre colorés.



Exemple 8 : en vert le premier plan, en orange le deuxième plan, en bleu le troisième plan. Premier agencement des trois plans, mesures 4-7.

Les qualités des accords de ce plan changent par séquences, et nous sommes confrontés tout au long de la pièce à des accords parfaits, des accords de septièmes ou des accords altérés, en large épaisseur ou ramassés sur eux-mêmes. Ainsi, par exemple, les mesures 8 et 16 montrent d’abord un passage harmonique – produit de l’agencement des plans premier (ostinato) et troisième (plaque d’accords) – privilégiant le chromatisme et les accords de septième. À la mesure 8 nous trouvons les notes de la gamme dite acoustique (*do, ré, mi, fa#, sol, sib*) avec un accord d’un *fa#* (septième et quinte diminuée) s’enchaînant par le mouvement chromatique de la basse vers un accord de *do#* septième⁹⁹. Après une répétition presque à l’identique à la mesure 9, la mesure 10 expose à nouveau les mêmes accords – avec quelques enharmonies – désormais « ramassés sur eux-mêmes » tandis que le mouvement chromatique s’effectue en descendant du *sib* au *lab* pour ensuite atteindre le *reb* (auparavant *do#*). À la fin de ce fragment, à la mesure 11 nous écoutons un accord de *fa* avec sixte et septième majeure – toutes les deux jouées par l’ostinato –, suivi d’un accord de *mi* en premier renversement (*lab*, puis *sol* à la basse) avant d’atteindre ce qui peut être classifié comme un *solb* de septième majeure (précédée par l’appoggiature chromatique de la septième mineure) en second renversement, fin de la mesure 11.

⁹⁹ Rensé sur sa quinte avant d’atteindre la fondamentale, et dont la tierce mineure (*mi*) sert d’appoggiature à la tierce majeure (*fa*) l’imprégnant d’ambiguïté mineure/majeure, et aussi, secondairement, évoquant peut-être cette sonorité *blues* et *jazz* qui n’était pas étrangère au compositeur

pp
expressif

F#7(b5) (C7) C#7 F#7(b5) C#7 Bb° C#7 (Db7) F6(Maj7) E/Ab,G GbMaj7/Db

Exemple 9 : enchaînement d'accords dominants, agencement des plans premier et deuxième, mesures 8-11.

Mais au-delà des chiffrages d'accords, ce qui nous intéresse tout particulièrement, c'est la dynamique créée par l'interaction entre ces plans qui se superposent et se confondent ; s'absentent pour ensuite réapparaître, etc. C'est le cas de ce que l'on observe entre la fin de la mesure 11 et la mesure 15, où la note basse *reb* qui semblait correspondre au troisième plan s'enchaîne maintenant à un mouvement mélodique correspondant au deuxième plan, celui de la mélodie errante, tandis qu'à la main droite apparaissent des blocs d'accords issus du troisième plan : d'abord à la fin de la mesure 12 pour répéter les trois notes supérieures de l'accord de *solb* septième majeure (désormais contre une basse de *mib* altérant ainsi sa sonorité en un accord de *mib* mineur avec neuvième). Puis à la mesure 14 où reviennent les sons issus de la gamme acoustique, *mi*, *sib* et *fa#* à la clé de sol (puis gamme par ton à l'arrivée du *lab*). Nous y distinguons – quoique confusément – les trois plans, dans le grave l'on constate le rythme ostinato (premier plan), dans le registre aigu des réminiscences de la ligne mélodique errante (deuxième plan) et au milieu un bloc d'accord espacé (troisième plan). La basse insiste sur la descente chromatique jusqu'à la reprise de la figure ostinato au plan central, à la mesure 16.

Cédez - - - Retenu - - - //

pp

Exemple 10 : amalgame des plans, la ligne de basse passe d'être le troisième plan au deuxième, au passage de la mesure 11 (exemple précédent) à la 12. Apparition de la figure centrale (premier plan) à la basse à la mesure 14 et les accords (troisième plan) à la clé de sol, mesures 12-15.

D'autres moments nous permettent de constater des agencements particuliers des plans. À la mesure 16, une réapparition de la figure centrale ouvre une nouvelle séquence. Ainsi, entre les mesures 16-19, l'on constate l'autonomie des plans, le troisième plan ne se manifeste qu'avec la figure ascendante par degrés conjoints – avant chromatique, désormais modale – tandis que la mélodie errante du deuxième plan s'ajuste aussi à la couleur modale, tout en respectant l'indépendance de l'ostinato immobile.

Exemple 11 : agencement des trois plans, mesures 16-18.

À la mesure 20, la première séquence fait à nouveau apparition (a tempo, comme une reprise) avec ses accords parfaits et les trois plans imbriqués. Après les accords de *sol*, *fa* et *mi* mineur, Debussy a recours encore une fois à l'enharmoine, cette fois-ci à la mélodie (*dob*), pour modifier subtilement – tel un kaléidoscope – la couleur harmonique. À partir de là (mesure 21, « en animant surtout dans l'expression ») suit un enchaînement d'accords de dominants avec neuvième augmentée (ce qui provoque à nouveau l'ambiguïté des deux tierces, mineure et majeure) créée par la fixation de l'ostinato et son rapport intervallique avec le plan d'accords. Entre temps, la mélodie errante – sous l'indication d'*expressif et tendre* – se déploie un peu plus librement, presque en s'émancipant, comme si elle voulait nous dire quelque chose de spécial – et sans tenir compte des accords de dominante auxquels elle apporte des extensions harmoniques – sur une gamme à six notes, qui fait penser au mode de *dob* lydien.

Cédez - - // a Tempo En animant surtout dans l'expression
p expressif et tendre

pp *pp* *m.g.* *sempre pp*

Retenu - - // a Tempo

pp

Exemple 12 : fin du dernier agencement des plans, mesures 16 (ex. précédent) à 19 (première mesure ex. actuel). Reprise de la séquence d'accords parfaits, mesure 20, puis, l'enchaînement d'accords dominants avec neuvième contre une mélodie modale (mesure 21). Mesures 19-26.

À la mesure 26, au « a tempo », réapparaît la figure ostinato cette fois-ci sur les accords plaqués du troisième plan (et leur ligne par degrés conjoints, à partir de la mesure 27) qui descendent chromatiquement par mouvement parallèle – *sol*, *solb* et *fa* mineurs –, accentuant encore le caractère autonome de ce plan par rapport à l'ostinato et construisant dans l'ensemble une certaine « atonalité », semblable à celle des mesures 8-11. C'est comme si les deux plans, premier et troisième, se trouvaient littéralement agencés comme des parties séparées, témoignant d'une opération de montage. Malgré cela, les accords étant très proches de l'ostinato (le premier partage même une note en commun avec lui), l'ambiguïté se trouve renforcée entre ce qui appartient à l'ordre de la « figure » et ce qui correspond au « fond » (Exemples 12 et 13). Muriel Joubert met en rapport cette non distinction des plans avec un éloignement du « perspectivisme tonal ».

Les interpénétrations scalaires et la fusion entre la figure et le fond mènent ainsi Debussy au bord de l'atonalité : la confusion des plans sonores concorde avec l'éloignement d'un langage qui hiérarchisait la perception auditive. De la même manière, la perspective picturale échelonnait la vision de l'homme. Or Claude Monet quitte la perspective pour élaborer un espace composé de couleurs et de matières.¹⁰⁰

¹⁰⁰ M. JOUBERT, *op. cit.*, p. 93.

Exemple 13 : agencement des plans premier et troisième entre les mesures 26 (fin exemple précédent) et 28. Début de la parenthèse diatonique à la fin de la mesure 28 et jusqu'à 31.

Puis à la fin de la mesure 28 et début de la 29, semble s'ouvrir une « parenthèse », complètement diatonique, un peu à la façon de la parenthèse pentatonique dans le prélude *Voiles*, majoritairement construit sur la gamme par ton. La partition indique « comme un tendre et triste regret », et l'effet est celui d'un souvenir, d'une image du passé dans le sens le plus *benjaminien*. Si toute la pièce met en valeur l'autonomie des plans agencés entre eux et l'ambiguïté fond/figure ne correspondant plus à son ordre traditionnel d'une mélodie (figure) sur un accompagnement (fond) harmonique quelconque, Debussy semble ici vouloir évoquer le contraire : la « complicité » entre un fond et une figure interdépendants tissant la même ligne « perspectiviste », ciblant le même point de fuite. Jean-Paul Olive décrit ce moment où la mélodie *expressive et tendre* qu'auparavant semblait vouloir nous dire quelque chose par son déploiement insistant sur les accords de neuvième (Ex. 12), parvient momentanément à s'émanciper en quelque sorte de l'immobilité du plan central, et qu'en ce faisant, le compositeur semble se servir de cet instant pour irradier une certaine « chaleur », une « luminosité » qui serait associée, plus qu'à la tonalité téléologique, au passé.

Vers la fin du prélude, dans l'un des rares moments où l'ostinato s'absente, les deux strates restantes – mélodie et accords – se joignent en une sonorité unie, un seul plan qui contient sa profondeur. Cette séquence est la reprise de la mélodie « expressive et tendre », telle qu'elle a été donnée quelques mesures plus tôt, superposée alors à l'ostinato. Pour cette reprise, Debussy a indiqué « comme un tendre et triste regret ». Comme une bouffée sonore, une telle complicité mélodico-harmonique, enfin délivrée de la gangue rythmique de l'ostinato, transforme curieusement ce retour, cette reprise du passé, ce « regret », en moment le plus chaud, le plus animé, le plus présent de la pièce. Instant qui échappe, cependant, car la retombée de la ligne retourne à la figure obstinée, déplacée à l'octave. Et l'espace, pendant ces transparences, s'écarte, s'écarte, se vide. L'espace s'arrête.¹⁰¹

¹⁰¹ J.-P. OLIVE, *ibidem*.

À la manière d'une coda les dernières mesures reprennent la figure centrale, celle du premier plan, cette fois-ci plus dans sa forme la plus délicate. Le timbre aigu, produit de l'octavation, sert à diminuer sa rondeur. Superposés à ce plan, se trouvent des vestiges de la mélodie errante du deuxième plan. En gardant le phrasé utilisé dès les premières mesures et réitérant l'intervalle de tierce utilisé à chaque apparition, ces vestiges servent à insister dans la « contradiction » harmonique et rythmique des plans. « Ré-mi... » chuchote le premier plan avec son rythme agité désormais assimilé, « do#-sib » répond le deuxième plan, d'un rythme calme. La même interaction se répète jusqu'à la fin, où le spectre grave du troisième plan fait une dernière apparition pour clôturer comme en indiquant la région parcourue, et qui mène vers les profondeurs de la résonance harmonique, si chères à Debussy.

(... Des pas sur la neige)

Exemple 14 : dernières mesures de la pièce, 32-35.

4.2 Une cinématique de la profondeur (2) : perspective tonale ; mouvement dans l'axe « Z » ; rapport « figure sur fond »

4.2.1 Perspective tonale :

Lorsque Joubert propose une équivalence entre la perspective traditionnelle de la peinture et le système tonal, elle nous dit, en parlant de la polyphonie baroque, que « chaque voix dessine sa propre ligne, qui dépend certes des autres, mais qui possède sa propre autonomie. »¹⁰² Il faut peut-être imaginer dans cette description une peinture du genre de la *Scuola di Atene* du peintre italien de la Renaissance, Raphaël, dont les lignes architectoniques structurales guident l'œil vers le centre de luminosité, là où le point de fuite fait converger l'ensemble au sein des protagonistes du tableau – les philosophes Platon et Aristote. Toutes les voix de la perspective tonale – explique Joubert – « convergent vers la note centrale et ses attributs (notes de l'accord parfait). La fonctionnalisation et les dominantisations des harmonies qui créent des besoins de résolution procurent une vectorialisation du temps, directionnel. »¹⁰³



Exemple 15 : *Scuola di Atene* (1511) par Raphaël (1483-1520).¹⁰⁴

¹⁰² M. JOUBERT, *op. cit.*, p. 33

¹⁰³ *Ibidem.*

¹⁰⁴ « The School of Athens » by Raffaello Sanzio da Urbino.jpg. (2018, December 7). *Wikimedia Commons*, Public Domain. Retrieved 15:25, janvier 31, 2019.

Nous avons observé que Debussy modifie ce perspectivisme subtilement. Nous constatons par exemple comment, dans *Des pas sur la neige*, les « lignes » supérieures et inférieures se transforment harmoniquement, d'un mode à l'autre, des accords parfaits au chromatisme, sans que l'ostinato central ne bouge pour autant. C'est pourquoi, au lieu des lignes qui tendent vers un point de fuite ou résolution tonale, nous avons plutôt affaire à des « plans » plus ou moins indépendants.

4.2.2 Mouvement dans l'axe « Z » :

Si dans *Reflets dans l'eau* nous avons constaté dans l'objet initial une cinématique se construisant surtout dans la verticalité de l'axe « Y » (avec cependant un certain relief dans l'axe « Z ») dans *Des pas sur la neige* nous avons par contre un mouvement qui privilégie clairement la dynamique qui s'établit entre les plans dans l'axe de la profondeur à proprement parler (car nous avons vu qu'il peut y avoir aussi de la « profondeur » dans la verticalité « Y »). L'axe « Z » est celui qui sert à calculer la ligne d'horizon par exemple, celui qui indique la répartition d'éléments dans l'espace ; de la proximité vers l'horizon et vice-versa. Dans cet axe l'on saisit la dialectique qui oppose le « fond » de la « figure ». Les plans de cette pièce ne se dirigent vers nulle part au sens téléologique de l'axe horizontal « X », nous constatons une cinématique qui paraît s'établir plutôt dans le mouvement produit par l'interaction de perspective entre ces plans. C'est à ce moment-là que la « différence », c'est-à-dire la valeur « différentielle » du mouvement analysé, « n'est plus entre le mouvement et le repos, mais dans la pure variabilité de la vitesse », comme Deleuze nous l'a déjà dit. Cette « pure variabilité de la vitesse » est ce que nous avons nommé la propre interaction entre le plan central et les secondaires, ceux qui, en tournant constamment autour d'une figure immobile, apportent du mouvement à l'ensemble dès lorsqu'ils varient en couleur à chaque nouvelle superposition contre la figure centrale. Voilà peut-être la plus grande réussite de ce prélude, nous dit Olive, celle de « montrer un objet qui, bien que toujours semblable, paraisse sans cesse changeant, un objet qui, à la fois, soit temporel et semble immobile [...] ». ¹⁰⁵ Ce phénomène d'un objet statique et à la fois en mouvement est possible grâce à l'interaction entre les plans, qui tissent une dynamique qui superpose des « figures » à des « fonds », bien qu'elle ne soit pas toujours clairvoyante.

¹⁰⁵ J.-P. OLIVE, *ibidem*.

4.2.2 Rapport figure/fond :

Il est clair que la musique de Debussy, du moins celle de cette période là, ne correspond pas au « perspectivisme » tonal dont parle Joubert. Et son inscription dans une logique de fond et figure se fait à la condition de détacher celle-ci d'une dynamique « statique » dont le fond correspondrait toujours à l'accompagnement et la figure toujours à la mélodie. Il faudrait comprendre le rapport figure/fond comme étant fortement basé sur l'ambiguïté, se construisant sur la région profondément nuancée qui délimite la figure du fond, et jouant aussi avec la possibilité de percevoir un plan en tant que « figure » à un moment donné, et en tant que « fond » à un autre. Ceci est notable lors que les plans « s'amalgament » (Ex. 10), ou encore, dans la séquence d'accords chromatiques très proches de l'ostinato (Ex. 12 et 13), ce qui rend indistinguables les plans. Cette ambiguïté entre le fond et la figure avec laquelle Debussy semble jouer a été explicitée en termes sonores à l'aube de la musique concrète par Pierre Schaeffer dans son *Traité*, en soulignant la relativité perspectiviste qui rend possible de distinguer une catégorie de l'autre :

L'ensemble figure-fond est, lui aussi, une structure dont les deux éléments sont indissolublement liés (nous ne percevons jamais de figure que sur un fond, et le fond n'est perçu comme tel que par rapport à la figure). En même temps, ils sont en antagonisme. Je peux entendre alternativement une conversation sur un fond musical, ou une musique sur un fond de conversation, mais jamais les deux structures simultanément : si je veux écouter le fond sonore, il devient instantanément figure entendue, détruisant du même coup la figure précédente, qui devient fond.¹⁰⁶

Dans son essai sur « Debussy ou le paradoxe de la discontinuité », le musicologue Maxime Joos développe certains caractères de cette musique qui nous mettent face à des phénomènes de discontinuité, une discontinuité qui est, de plus, toujours dans une région ambiguë ; continue et discontinue à la fois, d'où le paradoxe. D'après le musicologue, la « spatialité » à l'intérieur de cette musique participe également de cette logique d'ambiguïté quant à la différenciation des plans :

Si discontinuité spatiale il y a, comment la définir ? Comme une absence (ou au contraire une surenchère) de traits distinctifs ne permettant pas de poser clairement le rapport entre ce qui appartient à l'ordre du motif (la « figure » dans une perspective gestaltiste) et ce qui est de l'ordre de la « profondeur de champ » (le « fond ») – cette profondeur ne se réduisant pas à l'accompagnement. Cette définition implique deux modes de discontinuité corollaires : la fragmentation du timbre et l'effet de timbre, porteur de rythme, comme indice de césure dans la phrase musicale.¹⁰⁷

¹⁰⁶ Pierre SCHAEFFER, *Traité des objets musicaux*, Paris, Seuil, 1966, p. 276.

¹⁰⁷ M. JOOS, *op. cit.*, p. 226.

Cependant, bien que bouleversée – nous l’avons déjà dit – l’écriture de type figure sur fond ne disparaît pas totalement chez Debussy. L’écriture privilégiée de ce prélude se construit en effet sur ce rapport non traditionnel, plutôt moderne, d’une ambiguïté entre des plans se confondant, visant par moments à la non distinction entre ce qui est de l’ordre de la « figure » et ce qui est de l’ordre du « fond », mais plus précisément, elle élargit les possibilités d’une « figure » qui, sans correspondre à une mélodie, reste assez identifiable tout au long – la figure ostinato. À part ce caractère innovateur, il faut aussi rappeler que la musique s’appuie aussi, au moment de la brève « parenthèse » (« comme un tendre et triste regret »), sur un rapport fond/figure plus classique (exemple). Comme l’explique Olive, le compositeur semble vouloir évoquer ici une image du passé, un souvenir correspondant peut-être à un type d’agencement du matériau musical jadis. Au milieu d’un paysage glacé rendu implacable par la cristallisation de ces plans « figés » qui s’agencent autour d’une figure immobile, la partition se sert de la syntaxe tonale comme d’une source de lumière chaude entourée par un espace blanc et froid.

Ce qui est sûr, c’est que la lumière et la transparence étonnamment mobiles de ce prélude si lent sont l’effet des rapports subtils entre ostinato et plaque d’accords, l’effet même, non quantifiable, du jeu de l’immobilité et de ce qui bouge, de ce qui tend et se résout dans ce rapport qui joue avec la fonctionnalité harmonique comme d’une source lumineuse.¹⁰⁸

4.3 Une démarche « cubiste » par « montage » des plans :

Le *montage* passe par exemple pour le signe distinctif de la décadence ; parce qu’il brise *l’unité*, cause la mort de *l’organique* !¹⁰⁹

Rappelons ici certaines observations qui cherchent à mettre en relation la technique d’écriture de Debussy avec la pratique du « montage », cette pratique à la base propre aux peintres du début du XX^e siècle tels que Braque ou Picasso, mais dont la résonance en musique, largement commentées par Jean-Paul Olive, révèle un véritable comportement du matériau musical en-soi au début du siècle précédent.

Tout d’abord, rappelons que la pratique du « montage » arrive dans l’histoire des arts plastiques – et ensuite de la musique – comme conséquence de la débâcle de l’unité du matériau et son développement « organique ». Le processus organique de l’activité – écrit Olive – « vécue comme un continuum sensible, disparaît, remplacé

¹⁰⁸ J. P. OLIVE, *ibidem*.

¹⁰⁹ Bertol BRECHT cité dans « Collages », *Revue d’Esthétique*, n°3/4.10/18, 1978, p. 36.

par un fonctionnement qui associe fragmentation et répétition. »¹¹⁰ De sa part, Boucourechliev, plus centré sur la musique, décrit ce passage d'un langage à un autre, en signalant qu'« à la place du développement, de la *Durchführung* d'une ou plusieurs idées, intervient ici la mise en œuvre d'une multiplicité de situations structurelles, parfois même cloisonnées et/ou juxtaposées, que fonde un [nouveau] commun matériau unificateur. »¹¹¹ Le philosophe V. Jankélévitch confirme *la révolution subtile* dont parle Boucourechliev, « révolution » entreprise par Debussy en échappant à la directionnalité téléologique dans presque toute sa musique, et sans doute notamment dans ses préludes : « la réticence, dans le Prélude debussyste, exprime avant tout la crainte phobique de développer, de délayer et de dissenter [...]. »¹¹² Des principes analogues semblent avoir conduit la peinture cubiste dans ce sens, par exemple, lorsque Joubert rappelle que « la décomposition propre au cubisme s'inscrit comme une opposition aux principes de causalité et d'organicité. »¹¹³

Il est vrai que, lorsqu'elle a affaire à une construction des plans, l'écriture de Debussy fonctionne par montage, comme le décrit Joubert : « plan fixe dans le grave, ajout successif de blocs mélodico-harmoniques. Mais, dans un certain sens, on pourrait dire que les différents éléments de cette construction ne comportent que des dégradés d'une même couleur, selon leur emplacement dans la profondeur. »¹¹⁴ Néanmoins le « plan fixe » peut aussi se présenter au milieu (et probablement n'importe où) et non pas nécessairement dans le grave, comme nous l'avons vu. C'est le constat que fait Éveline Andréani, qui, dans un commentaire analytique de cette pièce, désigne la figure centrale de l'ostinato comme « point de jonction » de l'ensemble des éléments musicaux. Les différentes séquences contenant des montages particuliers des plans « cristallisés » dans leur indépendance sont, pour Andréani, des « espaces contradictoires » juxtaposés les uns avec les autres :

¹¹⁰ J.-P. OLIVE, *Musique et montage, op. cit.*, p. 29.

¹¹¹ A. BOUCOURECHLIEV, *op. cit.*, p. 51.

¹¹² V. JANKÉLÉVITCH, *op. cit.*, p. 252.

¹¹³ M. JOUBERT, *op. cit.*, p. 115.

¹¹⁴ *Ibidem*, p. 120.

Le mode de *ré* constitue une spatialité “étale” (échelle dénuée d’éléments attractif supérieur/inférieur), le chromatisme un espace contracté, les accords de 9ème et 11ème produisent un effet de tension, les enharmonies une impression d’égarement... Et le *ré* pédale, résonnant à peu près d’un bout à l’autre du Prélude en diffusant des notes contiguës, est le point de jonction de ces éléments scalaires disparates. Il n’y a pas ici, à proprement parler, de superposition d’échelles différentes, mais juxtaposition d’espaces contradictoires.¹¹⁵

C’est donc par le montage des plans, des figures et des blocs discrétants, que Debussy aboutit à une discontinuité discursive, détournant ainsi, toujours dans une certaine mesure, la téléologie. Ainsi, selon cette démarche par montage, l’idée de « bloc harmonique » ne serait pas tant une invention d’Edgar Varèse mais de Debussy, selon Boucourechliev ; « et c’est précisément sur cet aspect nouveau de l’harmonie que Debussy prend toute sa distance à l’égard de Wagner. »¹¹⁶ Dans le montage debussyste les accords se juxtaposent – écrit Joubert – « faisant naître, à un premier niveau, une sensation de discontinuité. »¹¹⁷ Dans le même sens, Michel Imberty oppose l’esthétique debussyste à celle d’autres compositeurs parmi les disciples du développement thématique beethovénien, dont notamment Johannes Brahms :

L’organisation temporelle de l’œuvre de Debussy correspond à un temps musical morcelé, fait d’instantanés juxtaposés, isolés les uns des autres, dont les liens apparaissent lâches aux sujets des auditeurs. L’œuvre procède par contrastes successifs et violents. Chez Brahms au contraire, le temps musical est unifié et continu, fait de coordinations constantes, de variations progressives, de lentes évolutions du devenir.¹¹⁸

Une des caractéristiques les plus étonnantes du montage, parmi celles exposées par Jean-Paul Olive, est la tendance de ce comportement, de cette technique, à créer un « nouvel espace unificateur », en quelque sorte, tout un brisant l’unité et l’organicité des matériaux anciens. Voici peut-être le « commun matériau unificateur » dont parlait Boucourechliev, et qui se fonde avec le montage musical du multiple ; comme si les morceaux de vitres brisés se reconnaissaient entre eux malgré la fragmentation.

¹¹⁵ Éveline ANDRÉANI, *Antitraité d’harmonie*, Union générale d’éditions, 1979, p. 400.

¹¹⁶ A. BOUCOURECHLIEV, *op. cit.*, p. 119.

¹¹⁷ M. JOUBERT, *op. cit.*, p. 104.

¹¹⁸ Michel IMBERTY, « De la perception du temps musical à sa signification psychologique : à propos de *La Cathédrale engloutie* de Debussy », *Analyse Musicale*, 1^{er} trimestre 1987, p. 29.

Le montage général des œuvres propose ceci de particulier : si les éléments se donnent sur un monde fragmentaire, non développé, comme des bribes des mélodies dont l'origine nous reste cachée, des fragments mis en rapport par le montage et les ruptures, l'ensemble paraît, lui, baigner dans une lumière homogène qui varie généralement sans heurts ; souvent réalisé à partir d'un travail sur les résonances et les fondamentales, basé sur l'irisation, à partir d'un ou quelques sons, le montage général adoucit le morcellement. Les fragmentations et les ruptures prennent place dans un continuum temporel en quelque sorte protégé par le mouvement plus lent, plus ample dans le temps, et souvent minimal du plan des résonances.¹¹⁹

S'effectue alors une nouvelle synthèse non téléologique, autant dans le tableau cubiste que dans l'œuvre musicale. Une synthèse – nous explique Joubert – « de différentes facettes spatio-temporelles qui prennent place les unes par rapport aux autres, dans un cheminement certes temporel, mais non directionnel, à cause de la fragmentation et de la juxtaposition. »¹²⁰ L'intensité expressive naissant à l'intérieur de ce nouvel espace se trouve donc non pas annulée – comme l'on pourrait croire, après une « dislocation » de la téléologie musicale – mais complètement renouvelée. Empêchant tout développement sur une longue distance – écrit Olive – « la construction en montage crée des intensités, non pas par climax ou déroulement dramatique, mais par la mise en relation de matériaux étrangers les uns aux autres, chacun portant ses émotions et ses connotations. »¹²¹ La relation de connotations contrastantes d'une séquence à l'autre est peut-être le plus clairement explicitée dans la pièce par l'apparition de la brève « parenthèse » modale construite sur un rapport figure sur fond traditionnel qui émerge par pur montage. Ce moment qui, « comme un tendre et triste regret », a une puissance évocatrice particulière et s'articule au reste par juxtaposition.

De la même manière que les harmonies agissent comme des monades, « non plus pour leur capacité d'organisation sémantique habituelle, mais pour leur vertu sonore et éventuellement évocatrice », c'est parce que le motif ou la figure perde son expressivité intrinsèque en se résumant à quelques intervalles [...] qu'il s'individualise. « En quelque sorte créateur de son propre espace » [...] « Il ne s'ensuit aucun développement possible : on passe d'un espace à un autre, et c'est dans l'articulation de ces 'espaces' que se situe le montage. »¹²²

¹¹⁹ J.-P. OLIVE, *Musique et montage*, op. cit., p. 224.

¹²⁰ M. JOUBERT, op. cit., p. 132.

¹²¹ J. P. OLIVE, *ibidem*, p. 14.

¹²² J. P. OLIVE, *ibidem*, p. 127.

Mais quelle serait donc l'image de ce nouvel espace synthétisant et unifiant les divers plans et leurs matériaux hétérogènes ? Il paraît que c'est ici que rentre le plus en jeu une dimension difficilement négligeable dans la compréhension de l'esthétique debussyste. Sans tomber dans une interprétation programmatique, les « pas sur la neige » du titre, peuvent alors évoquer, non pas tant le récit d'un personnage qui laisse ses empreintes derrière lui, ou d'un spectateur qui les contemple – comme cela est souvent suggéré –, mais plutôt un « espace » en-soi ; un « cadre » évocateur où les éléments interagissent entre eux.

Dans cette optique il faudrait comprendre ce « cadre » où se forme l'image glaciale – avec ses marques, ses formes et ses figures – en tant qu'un « milieu » au sens éthologique de l'*Umwelt* ou « monde vécu ». Nous pouvons par ailleurs parler d'un *Bauplan* – terme de l'éthologie traduisible par « plan de construction » – autant pour *Des pas sur la neige* comme pour *Reflets dans l'eau*. Ainsi, semblable peut-être aux « cristaux de neige » – ces corps géométriques résultant de la cristallisation de l'eau –, les formes et les figures qui remplissent cet espace se trouvent, elles aussi, « cristallisées » et donc chacune figée sur elle-même (les trois plans autonomes, cependant tissés entre eux par leurs modes d'appartenance à la résonance centrale). Et c'est par cela, par la « cristallisation » des plans, que ces formes et ces figures atteignent la configuration d'un milieu en quelque sorte « glacial », presque immobile. Il n'est donc pas surprenant de constater qu'il s'agit là, encore une fois, d'une des manifestations d'une matière musicale « hydrologique », capable de se solidifier, mais qui ne sera jamais purement « solide » puisqu'elle garde, dans un certain sens, son « essence liquide ». Voilà peut-être une raison à ce titre, trouvant son objectivation au sein de la matière musicale et qui répond aussi à une certaine attitude « cubiste » : celle qui ne se contente pas de représenter l'objet, mais qui cherche, en quelque sorte, à l'incarner. Dans ce sens, rappelons que, avec le cubisme au début du XX^e siècle, les peintres cessent progressivement de représenter l'objet – même celui observé analytiquement depuis tous ses angles –, et cherchent désormais, comme l'explique Pierre Daix, à « évoquer unitairement son essence et sa réalité constitutive [...] ». ¹²³ C'est pourquoi « la peinture n'est plus un contenant. Elle ne représente plus. Elle exprime en les absorbant les présences des êtres et des choses, comme l'espace vécu. » ¹²⁴

¹²³ Pierre DAIX, *Journal du cubisme*, Genève, Skira, 1982, p. 57.

¹²⁴ *Ibidem*.

5. Action d'apparaître et de disparaître : analyse du mouvement d'« émergence » et de « submersion » dans *La Cathédrale engloutie* (1910) :

« [...] on ne peut pas savoir où finit le sensible, et où commence l'intelligible : ce qui est une nouvelle manière de dire qu'il n'y a pas deux mondes. »¹²⁵

La Cathédrale engloutie fait partie du premier livre des *Préludes* où se trouve aussi *Des pas sur la neige*. Les deux pièces présentent une similitude qui a à voir avec la fixation d'un mouvement « ayant sa fin en lui-même », comme le dit Jankélévitch. Très souvent, les commentaires sur cette pièce connue se basent sur le rapport entre le titre – évocateur de la légende bretonne de la ville submergée d'Ys, dont la cathédrale émerge à certains moments de calme dans l'eau transparente – et les événements musicaux de la partition. Or, au lieu d'une analyse figurative rattachant des épisodes musicaux à des images certainement évocatrices, nous ferons le mouvement presque inverse. Nous interrogerons avec cette pièce ce mouvement, toujours auprès de la matière musicale, et qui semble évoquer – non pas sans l'ambiguïté de la dialectique *benjaminienne* – l'action d' « émerger » ou au contraire celle de la « submersion » de la matière musicale, pour ensuite voir ce qu'il reste de vraisemblable entre l'image évocatrice et un pur comportement matériel. Nous ferons notamment référence à l'essai du musicologue anglais Julian Johnson, intitulé « *Quittez, en laissant vibrer : Debussy and the aesthetics of (dis)appearing* ». Johnson, en opposant dans une certaine mesure le langage debussyste à la « représentation » propre de la figuration musicale, explique que « Debussy exemplifie une esthétique de l'apparition plutôt que de l'expression ou la représentation »¹²⁶. Nous tenterons de montrer avec cette dernière analyse comment se configure donc cette dynamique de l'« apparition » en tant que catégorie de la cinématique musicale.

¹²⁵ G. DELEUZE, *op. cit.*, p. 88-89.

¹²⁶ (trad.) : “Debussy exemplifies an aesthetics of appearing rather than one of expression or representation.” dans Julian JOHNSON, « *Quittez, en laissant vibrer : Debussy and the aesthetics of (dis)appearing* » (manuscrit non publié), communication dans le colloque « Debussy, montage et démontage de l'espace et du temps » à l'Université Paris 8 les 25 et 26 octobre 2018.

5.1 Distinction des « mondes » (ou « étages ») :

« Dans une brume doucement sonore » : la pièce s'ouvre par un bicorde *sol-ré*, semblable à la double pédale initiale des *Reflets...* qui sert encore une fois de « point d'ancrage », et qui est suivi par une séquence faite de « formants » harmoniques aux quarts et quintes parallèles, comme un choral majestueux étouffée par le *pianissimo*. Ici, l'ancrage est double par rapport aux *Reflets...*, autant dans l'aigu que dans le grave, plus proprement debussyste, et qui revient entre une phrase et la suivante en poursuivant sa descente sans arrêt – *sol, fa* et *mi*, mesures 1, 3 et 5 respectivement, puis plus loin, *ré* et *do*, mesures 13-14, enfin, *si*, mesure 16. Comme l'explique M. Joubert, « les notes graves, au spectre très large, au nombre d'harmoniques importants, procurent bien davantage la sensation de profondeur que les notes aiguës, réalité que Debussy ne manque pas d'exploiter. »¹²⁷ Cette fois-ci l'accord initial est répandu dans les registres extrêmes : *sol, ré, sol* au registre très grave ; *ré, sol, ré* au registre très aigu.



Exemple 16 : phrase initiale de *La Cathédrale...* premières mesures.

Ici, comme nous l'avons déjà vu, Debussy se sert de registres pour délimiter l'espace, pour souligner plus ou moins le niveau de profondeur auquel nous serons confrontés pendant la pièce. Joubert nous dit que les accords joués aux registres extrêmes sonnent « comme des cloches résonantes », et que l'effet correspondrait plus ou moins à ce qu'en peinture on a pu appeler « perspective aérienne » ou « perspective atmosphérique », utilisée dès le XV^e siècle – écrit Joubert – « et qui consiste en la dilution de matières et des couleurs sur la toile au fur et à mesure de l'éloignement vers l'arrière-plan. »¹²⁸ En effet, l'accord initial oblige à l'interprète à écarter les bras d'un extrême à l'autre du clavier pour « personnifier » en quelque sorte la perspective annoncée. Se servant de son milieu de prédilection qu'est le

¹²⁷ M. JOUBERT, *op. cit.*, p. 20.

¹²⁸ *Ibidem*, p. 53.

piano, Debussy y utilise le geste corporel pour dessiner un espace composé de « plans » opposés. Cet accord d'ouverture est ensuite suivi d'un conglomérat d'accords de quartes et quintes – *ré, mi, si, ré, mi* aux notes basses et supérieures –, ascendant, en mouvement parallèle, remplissant le spectre médium avec une sonorité pentatonique calme et stable. Dans sa totalité, cette première phrase est clairement centrale pour *La Cathédrale...* et elle reviendra sous plusieurs formes pendant la pièce et sous la forme d'une coda, à la fin.



Exemple 17 : à gauche « Femme sur la plage de Rügen »¹²⁹ (1818), et à droite, « La Mer de glace »¹³⁰ (1823-1824), de Caspar David Friedrich.

« **Doux et fluide** » : Après la troisième apparition de la phrase d'ouverture à la mesure cinq, là où la descente de la basse atteint le bicoorde d'ancrage *mi-si-mi*, il s'y effectue une première « cristallisation » ou plus exacte, une « émergence ». Une fois que le mouvement ascendant atteint le sommet, le dernier des accords parallèles apparaît dépourvu du remplissage de quartes et quintes qui, auparavant, lui octroyait une certaine consistance. Le grave s'absente peu à peu en *diminuendo* tacite, mais sa présence ne disparaît pas totalement, d'abord parce que la résonance est toujours là, ensuite par « l'élosion » qui s'effectue avec son effacement, comme le suggère Éveline Andréani ; le souvenir de la sonorité grave, fondamentale, ne parvient pas totalement à s'effacer malgré son absence temporaire, il y reste « en filigrane ».

¹²⁹ « Woman on the Beach of Rügen » de C. D. Friedrich (2018, 19 juillet). *Wikimedia Commons*. Visité en février 2019.

¹³⁰ « Das Eismeer » de C. D. Friedrich (2018, 22 mai). *Wikimedia Commons*. Visité en février, 2019

Debussy pratique au plus haut point l'élosion, l'oblitération plus ou moins durable, ce qui implique une conception particulière de la *mémoire perceptive* : en effet, là, où les fondamentales absentes sont considérées par lui comme résonnant dans l'oreille, au grave, et constituent ainsi un lien en filigrane pour les différents ensembles superposés et/ou juxtaposés.¹³¹

Désormais, il n'y a plus que les octaves de *mi*, de plus en plus insistantes et claires par la nouvelle indication *tenuto*. L'intervalle émergeant de *mi* ralentit la déclamation initiale. D'abord comme deux noires liées, puis comme une blanche liée à une noire, ensuite deux blanches liées et finalement une ronde. À ce moment là, depuis cet intervalle se distinguent deux lignes (mesure 7) et une nouvelle sonorité diésée prend forme, dessinant une couleur harmonique encore plus brillante dans le mode de *mi* lydien, rendu plus perçant par le timbre du registre aigu et qui émerge par-dessus la rondeur profonde et stable de la sonorité pentatonique initiale.

Exemple 18 : « cristallisation » ou « émergence » du mode de *mi* lydien, mesures 4-13.

À la mesure 14 réapparaît la phrase principale légèrement variée ; le bicorde grave est arrivé jusqu'à un *do-sol-do* tandis que les notes aiguës – auparavant *ré-sol-ré* – se retrouvent maintenant une tierce en dessous, *si-mi-si*, configurant ainsi un grand accord de *do* majeur avec septième majeure. Les accords parallèles, quant à eux, sont renforcés par des intervalles de quintes dans le grave ; les quintes superposées *sol-ré-la* et *la-mi-si* harmonisent ainsi les accords supérieurs à un rythme intermittent, créant de mouvements obliques entre les deux strates d'accords.

¹³¹ É. ANDRÉANI, *op. cit.*, p. 427.

Cette réapparition introduit ce que Maxime Joos nomme une « transition à distance », dans le sens où « ce n'est pas tant une reprise au sens de la réexploitation d'un univers déjà entendu qu'une résurgence d'un phénomène sonore temporairement mis en suspens. »¹³²

Exemple 19 : réapparition de la phrase initiale, mesures 14-15.

« **Peu à peu sortant de la brume** » : la partition met subitement en suspens cette phrase principale avec l'arrivée, à la mesure 16 d'un événement contrastant – « Peu à peu sortant de la brume » – non préparé, comme un changement de plan ou bien comme l'apparition soudaine d'un fragment issu d'un montage. La couleur harmonique passe d'un *do* hexatonique¹³³ à un *si* pentatonique. Les « points d'ancrage » des fondamentales qui depuis le début ne font que descendre atteignent ici un point stagnant. Le statisme introductif laisse la place à un débit rythmique de triolets de croches à la basse, insistant sur les quintes (*fa#*) les fondamentales (*si*), parfois la sixte (*sol#*). Quant aux accords, ils émergent peu à peu, répétitifs, inspirés des mouvements ascendants en parallélisme, comme s'ils se renforçaient à chaque ascension par groupes de trois accords. Une modulation directe s'effectue à la mesure 19 et le même mouvement se construit désormais dans la sonorité de *mib* hexatonique où l'impulsion arpégée dans le grave augmente en énergie – « Augmentez progressivement (Sans presser) » – et en mouvement¹³⁴ tandis que le parcours se centre sur le mouvement descendant et marqué, jusqu'à ce qu'à la mesure 22, un sommet est atteint avec le bicoorde *sol-ré* dans les extrêmes, brillant et *forte* ; émerge à nouveau une des manifestations de la phrase principale (mesures 22-26).

¹³² M. JOOS, *op. cit.*, p. 233.

¹³³ Pentatonique plus septième majeure. *Idem* pour la gamme hexatonique en *mib* à la mesure 19.

¹³⁴ Certains triolets deviennent des double croches.

Peu à peu sortant de la brume

sempre *pp*

p marqué pp

p

marqué

Augmentez progressivement (Sans presser)

Exemple 20 : zone en *si* pentatonique, mes. 16-18, puis zone en *mib* hexatonique, mes. 19-21.

Ce genre de transitions à distance, comme les appelle Maxime Joos, sont un mode de construction formelle « qu'il faut rattacher directement au concept d'interpolation (à grande échelle). »¹³⁵ Debussy interrompt une des réapparitions de la phrase principale (Exemple 19) avec tout un fragment de mouvements agités (« Peu à peu sortant de la brume », Exemple 20) pour ensuite atteindre à nouveau une autre « émergence » de la phrase principale, majestueuse, comme détachée de ce qui la précède (mesures 22-27, Exemple 21). Cette dynamique d'apparition et réapparition d'objets a été parfois associée au tissage d'une « forme tressée », dont les éléments s'entrelacent pour émerger à des moments différents. Si la forme debussyste est « tressée » – écrit M. Joos – « c'est parce qu'elle s'articule sur la répétition dans l'éloignement, créant ainsi un réseau d'enchâssements d'idées. »¹³⁶

¹³⁵ *Ibidem.*

¹³⁶ *Ibidem.*

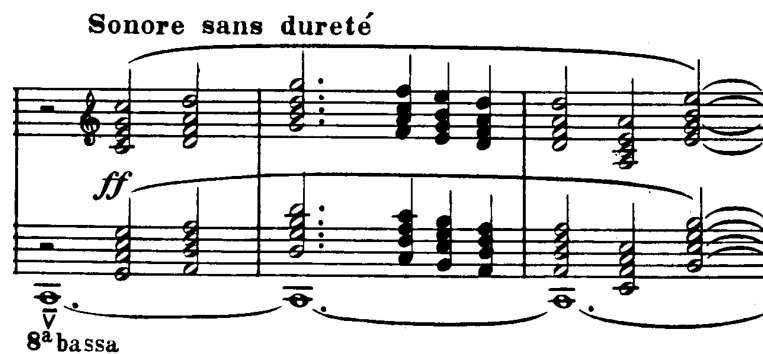


Exemple 21 : réapparition de la phrase principale, variée, mesures 22-25 (mais elle se prolonge jusqu'à la mesure 27).

La figure ascendante initiale (*ré, mi, si, ré, mi*) s'est déjà présentée un peu variée à la mesure 16 (« Peu à peu sortant de la brume ») gardant les trois premières notes transposées (*fa#, sol#, ré#*) pour ensuite descendre (*sol#, fa#*) au lieu de monter (*ré, mi*) à la fin. Avec la modulation en *mib* (mesures 19-21) on ne garde que les trois premières notes transposées, alternant cette fois-ci entre un saut de quarte (*sib, do, fa*) ou celui, initial, de quinte (*sib, do, sol*) pour le dernier intervalle. Entre les mesures 22 et 27, la cellule de ces trois notes se présente en gardant définitivement la quarte juste au lieu de la quinte juste (*sol, la, ré*).

Exemple 22 : apparition originale (en haut à gauche) et variées de la figure ascendante initiale ; à partir de *fa#* (en haut à droite, mes. 16), à partir de *sib* (en bas à gauche, mes. 20) et à partir de *sol* (en bas à droite, mes. 22).

« **Sonore sans dureté** » : Nous arrivons ainsi au centre de la pièce à la mesure 28 pour trouver encore une manifestation de la figure ascendante, concentrée sur ses trois premières notes dans sa forme privilégiant le saut de quarte : *do, ré, sol* à la clé de *sol* et *sol, la, ré* à la clé de *fa*. Il s'agit du sommet définitif de la pièce en termes de force et de tonalité. On y aperçoit une basse pédale en *do* accentuée en *marcato* par dessus laquelle s'impose une sorte de choral majestueux aux accords parallèles. Cette phrase harmonico-mélodique qui puise ses éléments originaires dans la phrase initiale et ses multiples manifestations, est ici construite de façon beaucoup plus étalée, plus longue qu'avant, sans rien qui la freine. C'est comme si elle cherchait depuis le début à prendre forme, à « émerger », après plusieurs tentatives « interpolées » par l'apparition subite d'autres événements.



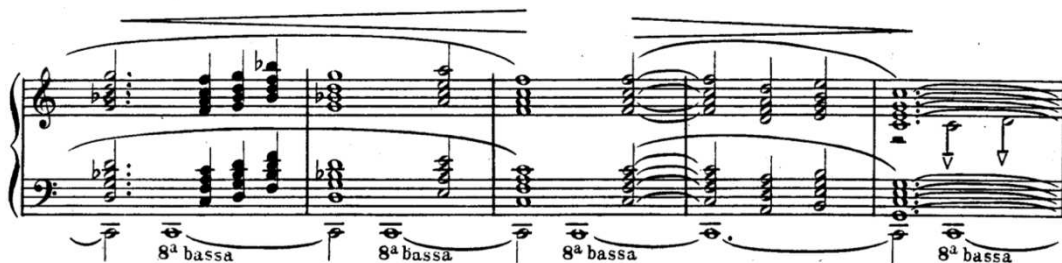
Exemple 23 : apparition de la figure ascendante, mesures 28-31.

La rondeur dans un certain sens « royale » du *do* majeur dans toute sa splendeur, qui deviendra un *do* myxolydien à la mesure 33, fait penser à une sonorité issue de la période baroque-classique du XVIII^e siècle, presque proche des *Nations* de Couperin. La référence peut paraître lointaine, mais par exemple Muriel Joubert en parle en effet comme s'il s'agissait d'un état évocateur, lié à la dimension collective.

La profondeur métaphorique de la *Cathédrale engloutie* – d'où s'échappe en son centre « sonore sans dureté » (mesures 28-46) comme une hallucination surgie de la mémoire collective – n'existe que parce qu'elle s'inscrit dans une écriture inédite et inouïe de la résonance.¹³⁷

¹³⁷ M. JOUBERT, *op. cit.*, p. 177.

Avec l'évolution de cette section « Sonore sans dureté », le rôle de chacun des plans – « monde » ou « étage » – devient de plus en plus clair ; les accents du *do* le plus grave du clavier sont de plus en plus fréquents, construisant ainsi avec la juxtaposition d'accords un rapport d'alternance des registres grave et aigu, jusqu'à atteindre l'accord « sommet » de quarts et quintes (*sol, do, ré*) à la mesure 42. Comme l'explique Joubert, « une simple note posée dans le grave du piano, dont la résonance riche en harmoniques est relayée par la pédale forte, peut suffire à créer une sensation de profondeur. »¹³⁸ Cette alternance entre le grave et l'aigu atteint l'imbrication à la mesure 42 (Exemple 24, page suivante) où, après l'accord de quarts et quintes (*sol, do, ré*), le bicorde très aigu *do-ré* octavié est superposé à la basse de *sib* (donc, rebaisée de la pédale en *do*). Encore une fois, les registres extrêmes propres à la « perspective atmosphérique » ou aérienne dont nous avons parlé, permettent de distinguer deux plans timbriques : d'un côté le grave, qui, après avoir tant insisté sur le « point d'ancrage » du *do* pédale, redescend encore, comme en rappelant l'infinité de sa profondeur, et d'un autre côté les secondes octaviées *do-ré*, comme une partie incomplète de l'accord sommet (*sol, do, ré, sol*) de la phrase ascendante de cette section. En tout cas, il s'agit d'un fragment partiel de l'accord précédent ; la « pointe » de cet accord dans un sens, on aurait envie de croire. En outre, il ne faudrait pas prendre ce « point de synchronie » pour une conciliation. Il ne résout pas la contradiction des registres opposés en alternance mais illustre plutôt l'« image immergée de la dialectique » de Benjamin, ou, pour le dire dans les mots de Deleuze, une preuve qu'en fait, « il n'y a pas deux mondes » entre ces « étages » ; chacun exerce une force d'« émergence » et de « submersion » respectivement. Des forces complémentaires.



¹³⁸ M. JOUBERT, *op. cit.*, p. 41.



Exemple 24 (page précédente et page actuelle) : alternance entre le *do* grave et les accords supérieurs depuis la mesure 36 (page précédente), puis, accord « sommet », début mesure 42 suivi du « point de synchronie » (page actuelle). Mesures 36-45.

« Dans une expression allant grandissant » : Si, dans les premières mesures, les octaves de *mi* servent d'élément pivot entre la phrase initiale et la « cristallisation » d'un nouvel espace harmonique « doux et fluide » (voir l'Exemple 18), ici, le *lab* du grave qui devient enharmoniquement un *sol#* a le même rôle, et conduit la musique précisément vers la même mélodie modale (quoique depuis une autre perspective) ; apparaît ainsi la mélodie des mesures 6-13, désormais dans le registre grave. Ce point de « pivotage » qu'est le passage du *lab* au *sol#* à la fondamentale (mesures 45-46), constitue chez Debussy une opération audacieuse pour superposer des « niveaux » différents ancrés à un plan commun.

Exemple 25 : transition entre deux sections et « point de pivot » à la basse, mesures 45-50.

Dans ce même sens, pendant tout la section qui suit (mesures 47-62) se construisent des véritables « étages » différents – comme les appelle Éveline Andréani – au-dessus d'un même « point d'ancrage ». Voici peut-être l'une des opérations de montage le plus effectives chez le compositeur pour esquiver la transition linéaire.

L'ouverture de l'espace tonal va impliquer, pour Debussy, des recherches sur la *profondeur de champ*. L'effet produit par la superposition, puis la juxtaposition de niveaux différents entendus simultanément et rassemblés sur la même fondamentale de résonance, sera amplifié par l'emploi d'échelles diverses qui, élément supplémentaire de subversion, créeront de subtils décalages entre les étages de la construction et la Fondamentale [...]¹³⁹

Par exemple, harmoniquement, la section expose d'abord entre les mesures 47 et 54 le mode de *sol#* éolien. Il s'agit des mêmes notes qu'auparavant, avec la particularité que désormais le « centre » modal se constitue autour de la pédale de *sol#* et non pas autour de *mi*. À la mesure 55 le *la#* devient un *la* ♮, définissant ainsi le mode de *sol#* phrygien – sonorité souvent associée à la musique du sud de l'Espagne, connue de Debussy – avec la tension caractéristique de la neuvième mineure et la fondamentale. Mélodiquement la section présente diverses manifestations de la figure ascendante dans un contexte tonalement plus « sombre ».

Ces manifestations se trouvent ici juxtaposées, superposées et même « atrophiées » – incomplètes ou modifiées –, difficiles à reconnaître, et non pas « majestueuses » comme dans la partie centrale « Sonore sans dureté ». Cependant elles accumulent peu à peu une force jaillissante et « grandissante » comme l'indique la partition. D'abord, *sol#*, *la#*, *ré* aux mesures 49-54 en *pianissimo*, c'est ici que l'on se rend compte que la mélodie modale « cristallisée » après la phrase initiale n'est qu'une des variations de la figure ascendante (*ré*, *mi*, *si*) ; les moments contrastants se trouvent ainsi intimement imbriqués. Puis, *do#*, *ré*, *fa#* aux mesures 54-56 en *crescendo* (le saut de quarte juste descend à une tierce).



Exemple 26 : mesures 51-55.

¹³⁹ É. ANDRÉANI, *op. cit.*, p. 387.

Ensuite, *ré#*, *fa#*, *sol#* aux mesures 56-57 maintenant *piano*, comme renversement des intervalles précédentes – seconde suivie d’une tierce qui devient tierce suivie d’une seconde. Plus loin, *do#*, *re#*, *sol#*, *crescendo*, dans sa forme reconnaissable, suivi d’un *fa#*, *sol#*, *do#* dans sa forme originale et qui atteint le *forte* à la mesure 59. Enfin, légère variation d’un demi-ton à la mesure 60 et la cellule ascendante devient l’arpège de *fa#*, *la*, *do#*, point algide en *fortissimo*, qui redescend tout de suite vers un enchaînement d’accords dominants qui déstabilisent tout centre, dissolvant la force cumulée, à manière de transition pour le finale. Il semblerait curieusement que tous les ingrédients de la pièce, y compris ceux servant de contraste au matériau de départ, se trouvaient condensés dans cette section « allant grandissant ». Par ailleurs, Debussy y indiqua en effet « expressif et concentré » à la mesure 47. Ce terme « concentré » apparaît aussi dans des pièces comme *La chevelure* (1897). En fait, c’est comme si, dans ces passages précisément – Muriel Joubert en fait le commentaire – « l’universel devait être résumé par quelques sons. »¹⁴⁰

Exemple 27 : mesures 56-63.

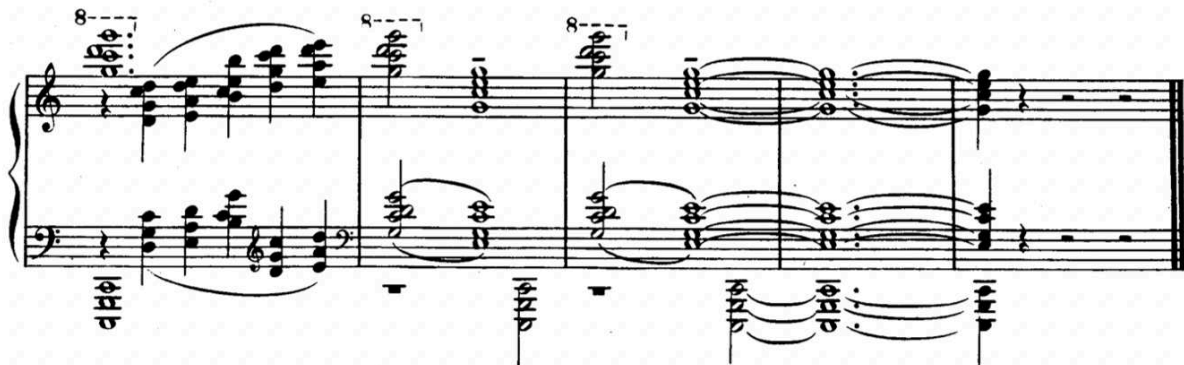
¹⁴⁰ M. JOUBERT, *op. cit.*, p. 151.

« Comme un écho de la phrase entendue précédemment » : Les derniers segments de *La Cathédrale engloutie* représentent un retour des matériaux principaux, non pas tant comme des réexpositions mais comme la pure émergence d'un souvenir, comme des cartes postales. Après une transition de notes longues très graves autour de la fondamentale de *sol#*, centrale dans la section précédente, apparaît ce qui ressemble à une figure de *trille* ralentie (*do, ré*), brouillant dans le registre grave. Cette brume profonde porte l'indication « flottant et sourd » à la mesure 72 et son déploiement s'étend encore une octave vers le grave, dans une succession rythmique assurant le bourdonnement de fond. Le murmure est calme mais profond comme un « bruit de mer zéro »¹⁴¹, par dessus lequel re-émerge « comme un écho » la phrase majestueuse « sonore sans dureté » déjà entendue à la mesure 28. Si avant elle émergeait « comme une hallucination surgie de la mémoire collective », désormais elle se trouve étouffée en *pianissimo* à une octave plus grave, presque « engloutie » par le bruit indistinct qui l'enveloppe jusqu'à ce qu'à la mesure 83 elle ne se fasse avaler subtilement mais univoquement, sous la sentence du *più pianissimo*.

Exemple 28 : en haut, réapparition de la phrase « sonore sans dureté » à la mesure 72 (mesures 70-73). En bas, fin de cette phrase et de la section « comme un écho », suivie de la partie finale « dans la sonorité du début » (mesures 82-84).

¹⁴¹ En acoustique sous-marine, le bruit de « mer 0 » (DSS0, Deep Sea State Zero) correspond au bruit du fond marin le plus bas sur l'échelle de Knudsen/Wenz. Kenny HEY TOW. Laser Brillouin à fibre microstructurée en verre de chalcogénure. Optique [physics.optics]. Université Rennes 1, 2013. Français. <tel-00823728v1>

« **Dans la sonorité du début** » : Les dernières mesures de la pièce montrent, sous la forme d'une coda, la réapparition de la phrase initiale. Elle s'y trouve légèrement façonnée avec cette fois-ci une fondamentale définitive dans le grave, *do*, qui ne cherche plus à redescendre, et une majeure densité de notes (les accords ont désormais sept notes au lieu des cinq notes du début). Ainsi, aux bicordes de quarts et quintes – *ré, sol, ré, sol, ré* à la première mesure par exemple – s'ajoute désormais la note de *do* qui intervient à la fois comme une quarte à partir de *sol* et comme une seconde à partir de *ré* – *ré, sol, do, ré, sol, do, ré* à la mesure 84 –. Ceci permet en outre d'avoir des intervalles de seconde majeure ou septième mineure, mais aussi un accord de seconde mineure ou septième majeure tout au milieu de la phrase ascendante – *si, do, sol, si, do, mi, si* comme un *Do* avec septième majeure – qui assouplit particulièrement la rigidité des intervalles justes. L'accord repart dans les extrêmes (qui servait d'ouverture à la phrase initiale) est maintenant situé après la phrase ascendante. Avec la particularité que, cette fois-ci, il s'agit des points les plus extrêmes de la pièce ; notamment dans le registre aigu où l'on trouve la disposition la plus aiguë de toute la musique.



(... La Cathédrale engloutie)

Exemple 29 : dernières mesures de la pièce, mesures 84-89.

Un rappel des registres parcourus est évoqué à la fin avec l'alternance d'accords dans l'aigu, médium et grave. Un *do* majeur total achève la pièce tout au long du clavier. Comme souvent chez Debussy, les profondeurs du grave ont le dernier mot. La résonance s'installe pendant trois mesures. Comme dans tous ses préludes, ce n'est qu'à ce moment-là que Debussy a voulu que nous apprenions le titre de la pièce.

Julian Johnson, qui considère *La Cathédrale* comme un exemple rare matérialisant musicalement une dynamique de l'« apparition » et de la « disparition », nous dit que « si l'on croit à la double barre du prélude *debussyste*, alors seulement en silence peut émerger « la présence » délicatement vers la surface. »¹⁴²

Dans *La Cathédrale engloutie* nous avons l'un des plus célèbres exemples chez Debussy d'une mise en place du simple acte d'apparaître et disparaître à travers l'expansion sonore et spatiale – un exemple inusuel, cependant, du fait que cela est donné en termes de force et de grandeur. L'ironie, soulignée par le finale *pianissimo*, est que non seulement l'acte de l'apparition est éphémère, mais, il est aussi fictif. En faisant référence à la légende de la ville perdue des Ys, il est également suggéré que la « belle fausseté » de l'art consiste en l'acte d'apparaître, et non pas dans l'apparition de quelque chose. Ici, l'expansion du son déplace les fonctions linéaires usuelles de la forme harmonique pour créer un immense espace résonnant.¹⁴³

5.2 Une cinématique de la profondeur (3) : l'apparition (« émergence ») et la disparition (« submersion ») en tant que mouvement

La terre est engloutie dans le bruit, comme sous la mer, jadis, la cathédrale.¹⁴⁴

Si les strates dans *Reflets dans l'eau* constituent une cinématique dans la verticalité de l'axe « Y », et *Des pas sur la neige*, avec ses plans s'approchant et s'éloignant de nous, dans la profondeur de l'axe « Z », *La Cathédrale engloutie* expose, quant à elle, une dynamique de mouvement particulier qui semble prendre place ailleurs, en dehors des coordonnées cartésiennes et qui s'exprime dans ce que nous avons défini jusqu'ici comme une dialectique entre l'« émergence » et la « submersion » de la matière musicale. Voici ce qui semble être au centre de l'essai de Julian Johnson auquel nous faisons référence ; l'acte d'apparaître et de disparaître – dans un sens esthétique et phénoménologique à la fois – propre à l'écriture *debussyste*.

Prenant comme point de départ l'indication en quelque sorte paradoxale du « Quittez en laissant vibrer » que l'on trouve dans des préludes tels que *Les collines d'Anacapri*, Johnson introduit l'idée de l'acte d'apparaître et de disparaître tout d'abord d'un point de vue philosophique. Il dit, en paraphrasant Jankélévitch, que

¹⁴² (trad.) “if the closing bars of Debussy’s prelude are to be believed, only in silence can presence rise gently to the surface.”, dans J. JOHNSON, *op. cit.*

¹⁴³ (trad.) “In *La Cathédrale engloutie* we have one of the most famous examples of Debussy staging the simple act of appearing and disappearing through sonorous and spatial expansion – an unusual example, nevertheless, in that it is given in forcefully grand terms. The ironic twist, underlined by the *pianissimo* ending, is that not only is this act of appearing momentary, it’s also fictional. In referencing the legend of the lost city of Ys, it underlines that the similarly ‘beautiful lie’ of art frames only the act of appearing, not the appearance of any *thing*. Its expansion of sound displaces the usual linear functions of harmonic form to create a huge resonating space.”, *ibidem*.

¹⁴⁴ Michel SERRES, *Les cinq sens*. Paris, Pluriel, 2014, p. 111.

« l'apparition n'est pas une chose mais un mouvement. »¹⁴⁵ Ensuite, comme pour formuler la même pensée autrement, nous apprenons que d'après Jean-Luc Nancy, « la présence n'est pas ailleurs que dans le "venir en présence". »¹⁴⁶ Ainsi, donc, « nous n'accédons pas à une chose ou à un état, mais à une venue. »¹⁴⁷ Pour Julian Johnson, le matériau musical chez Debussy se différencie des matériaux du Romantisme en ce que ces derniers tendaient vers la représentation d'idées, d'émotions précises, définies dans un déploiement téléologique qui « imite » le langage, dans un sens, tandis que, le matériau *debussyste* chercherait à « dissoudre », voire, à « diluer » la représentation en-soi des choses.

Au XIX^e siècle, la musique s'est souvent inclinée vers la représentation, et même lorsqu'elle n'était pas liée à des images précises, elle était amplement comprise comme un art de l'expression ou de la communication ; un langage sans mots capable de transporter des messages et mêmes des idées. Et non seulement la musique du XIX^e siècle se déplie *comme* du langage (de la simple phrase structurée jusqu'à la logique de grandes formes), mais elle semble aussi présenter quelque chose comme des objets musicaux – du thème stable et récurrent jusqu'à la solidité d'une chorale chez les cuivres ; reliant les événements clairement issus de la narrative musicale aux émotions identifiées par les auditeurs. Ce sont précisément ces objets musicaux que la musique de Debussy dissout doucement.¹⁴⁸

Nous l'avons vu, cette délicate « dissolution » chez Debussy ne vise point d'abolition mais plutôt, elle cultive dans le « mi-chemin » son domaine de prédilection, son milieu – *Umwelt* – adéquat. C'est l'évanescence en tant que processus dynamique, nous explique Johnson ; « alors l'idée de l'évanescence inclut non seulement l'acte de disparaître, mais tout ce qui reste en suspension dans l'espace délimité par ce geste : une trace, un parfum, un réarrangement de la scène, l'air troublé, une résonance. »¹⁴⁹ Johnson semble en fait pointer exactement sur l'ambiguïté volontaire qui opère au centre de cette écriture, notamment lorsqu'il conclut que « ces êtres élusifs, d'une légèreté extrême, permettent à Debussy de

¹⁴⁵ (trad.) "Apparition, he [Jankélévitch] argues, is not a thing but a movement.", *ibidem*.

¹⁴⁶ Jean-Luc NANCY, *Être singulier pluriel*, Galilée, 2013, p. 32.

¹⁴⁷ *Ibidem*.

¹⁴⁸ (trad.) "[...] in the 19th century, music often did incline towards representation, and even when it was not linked to specific images, it was widely understood as an art of expression or communication, a wordless language capable of carrying messages or even ideas. And not only does 19th century music unfold *like* a language (from simple phrase structures to the logic of extended forms), it also seems to present something like musical objects – from the stable and recurring theme to the solidity of the brass chorale, from the clear events of musical narratives to the emotions identified by listeners. It's precisely such musical objects that the music of Debussy gently dissolves." dans J. JOHNSON, *op. cit.*

¹⁴⁹(trad.) "So the idea of evanescence includes not just the act of disappearing, but what is left hanging in the space demarcated by that gesture: a trace, a scent, a rearrangement of the scene, a disturbance in the air, a resonance." dans *ibidem*.

présenter un matériau qui vacille entre la présence et l'absence, qui apparaît et qui disparaît »¹⁵⁰. Tout comme la section « doux et fluide » qui se cristallise et émerge pendant quelques mesures à partir d'une des notes de la phrase précédente, et qui réémergera par un mécanisme de transition semblable à la section « Dans une expression allant grandissant » sous une autre forme. Ou bien comme la phrase ascendante, centrale à *La Cathédrale*, se détachant du reste dans toute sa splendeur « sonore sans dureté » comme une « hallucination surgie de la mémoire collective » et qui revient plus tard « comme un écho », *pianissimo* et engloutie par le murmure profond de l'ostinato grave.

Pour sa part, Spampinato saisit justement dans son *Poète des eaux* la conciliation qui s'effectue entre un langage traditionnel visant à la « représentation » – que Debussy ne dissout que partiellement – et cette autre région vers laquelle le compositeur nous mène, où la matière – sans vouloir « représenter » quelque chose de précis – émerge pourtant, et disparaît aussitôt. L'eau s'y trouve en effet représentée volontairement dans un titre qui ne peut pas être anodin. Cependant, ce n'est que grâce à une tendance cinématique d'une matière musicale qui manifeste sa nécessité à la fois de surgir et de s'engloutir en elle-même, que l'on atteint l'apparence de l'objet représenté, et non pas au contraire. Alors, la légende bretonne de la ville perdue d'Ys et sa cathédrale engloutie, émergente de temps à autre avec sa beauté mythique, n'induit pas vraiment de signification sur l'objet. Mais l'objet, lui, semble désireux d'imiter son allure ; d'incarner la force élémentaire véhiculée derrière le mythe.

Le fait que, dans le célèbre prélude *La Cathédrale engloutie*, l'Eau soit représentée est une expérience commune qui trouve une vérification immédiate à l'analyse : des sonorités clapotantes, des accords vastes et profonds évoquant des strates de profondeur d'une masse liquido-sonore enveloppante, en expansion, en mouvement continu, fluide. Cependant, pour que l'allure d'Eau soit réellement *vécue*, il est nécessaire de prendre conscience de son corps à l'écoute, d'entrer dans le statisme contemplatif auquel cette musique nous induit, d'englober, de réabsorber dans cette perception aquatique également les progressions harmoniques et le phrasé mélodique ascendant, le crescendo dynamique, dans l'ensemble le processus d'élévation, d'émersion vers une surface de plus en plus irradiée de lumière, et finalement de réaliser en nous-mêmes ce processus métamorphique de l'Eau à l'air.¹⁵¹

¹⁵⁰ (trad.) “These elusive beings, of extraordinary lightness, allow Debussy to present material that flickers constantly between presence and absence, appearing and disappearing.” dans *ibidem*.

¹⁵¹ F. SPAMPINATO, *Poète des eaux*, op. cit., p. 146.

5.3 Une démarche de la continuité et de la discontinuité :

Un devenir continu progresse grâce aux instants discontinus qui le propulsent ; mais ces instants infinitésimaux sont innombrables [...] Il y a donc une continuité debussyste qui est, en quelque sorte, discontinue à l'infini et qui apparaît tantôt continue, tantôt discontinue selon le point de vue où l'on se place.¹⁵²

La musique de Debussy est continue et discontinue à la fois. Il s'agit à nouveau de deux concepts opposés rendus simultanés par l'ambiguïté. Comme nous l'avons vu dans *La Cathédrale engloutie*, la forme est composée de moments musicaux qui émergent et disparaissent. La juxtaposition des contraires définit la trame globale. Comme nous le dit Jean Barraqué, « Debussy a voulu que sa musique soit volontairement instable et fuyante, créant un enchevêtrement des motifs et des structures qui disparaissent et reparaissent de façon sporadique et parfois sous-jacente »¹⁵³. Or cette discontinuité n'est compréhensible que comme une désarticulation de la linéarité téléologique. Ainsi, Debussy, dont la musique privilégie la fluidité d'une matière « hydrologique », se rapproche de la discontinuité formelle par les mêmes raisons anti-téléologiques qui rendent possible sa continuité, comme l'explique particulièrement bien Maxime Joos dans son essai intitulé *Debussy ou le paradoxe de la continuité*.

L'ambiguïté résultant de la logique compositionnelle implique-t-elle nécessairement une totale absence d'orientation du temps musical au sens d'une téléologie ? La question de la discontinuité chez Debussy doit se comprendre avant tout comme une « forme multiple » des modes d'agencement du discours musical [...] On peut donc accepter le terme « discontinuité » dès lors qu'il est synonyme de multiplicité et d'ambiguïté, mais on doit le nuancer dès lors qu'il sous-entend une juxtaposition de moments sans liens tangibles. L'apparence de ruptures dans la localité cache une évolution souterraine qui ne s'appréhende le plus souvent qu'*a posteriori*. L'œuvre se dévoile à l'auditeur progressivement, par bribes. C'est pourquoi elle a pu apparaître aux auditeurs de l'époque comme manquant de cohérence. Contre une évolution « linéaire », « fléchée », développée, le parcours debussyste propose une logique du pointillé¹⁵⁴

¹⁵² V. JANKÉLÉVITCH, *op. cit.*, p. 229-230.

¹⁵³ Jean BARRAQUÉ, *Debussy*, Paris, Seuil, 1962, p. 169.

¹⁵⁴ M. JOOS, *op. cit.*, p. 231.

C'est à de semblables conclusions que parviennent la plupart des experts sur la musique de Debussy ; l'expression de la temporalité musicale elle-même s'y trouve renouvelée, et avec elle, les notions de continuité et de discontinuité. L'œuvre de Debussy échappe à l'« effritement conceptuel », comme l'explique Jean Barraqué, car la notion de discontinuité prend ici un nouveau sens ; celui d'une « continuité alternative »¹⁵⁵ du point de vue de la forme. Ainsi, la « continuité alternative » dont parle Barraqué est synonyme d'une discontinuité formelle, constituée en partie par l'irrégularité des occurrences et par l'imprévisibilité, ce qui concerne à la fois la phrase dynamico-temporelle et la dimension mélodico-harmonique. Globalement, ces éléments éloignent la musique d'une perception « orientée » (téléologique) du temps, et, en revanche, ils privilégient autre forme de perception « plus centrée sur le temps du présent »¹⁵⁶ ; en somme, plus proche de l'instant, comme catégorie temporelle. Voici l'irruption de l'instant dont parle Boulez ; du « fugitif », comme nous le signalions au début de ce texte. Le temps de l'instant – écrit Muriel Joubert – « quand il ne se projette pas dans le futur parce que la conduite du mouvement ne l'y entraîne pas, s'immobilise mais en contenant en lui d'autres temporalités. »¹⁵⁷ Tous les temps s'y trouvent, contenus dans l'instant, telle une « présence totale », comme dirait Jankélévitch.¹⁵⁸ Ceci se manifeste chez Debussy notamment en une dissolution des motifs thématiques qui prennent plutôt la forme de « figures », ou de « thèmes-objets ». Il en va de même pour la forme « tressée », dont les « cheminements elliptiques » – ou « interpolations » comme les nomme M. Joos – font surgir des éléments pour aussitôt disparaître ; trait formel particulier de *La Cathédrale*.

Chez Debussy, la *forme* ne peut plus être comprise comme une succession ou une acquisition progressive par enchaînements d'idées, mais par des amalgames, des cheminements elliptiques, l'opposition de forces ne reposant pas nécessairement sur la reconnaissance de structures thématiques littérales, mais impliquant le passage de l'une à l'autre à travers des *mutations poétiques* où la situation de « thèmes-objets » crée des zones de neutralité.¹⁵⁹

¹⁵⁵ Tout de suite après Barraqué dit que, ainsi, « le génie formel de Debussy parvient au sommet de l'expression temporelle de la musique, qu'aucune œuvre contemporaine n'a pu atteindre. » J. BARRAQUÉ, *ibidem*.

¹⁵⁶ M. JOUBERT, *op. cit.*, p. 126.

¹⁵⁷ *Idem*, p. 127.

¹⁵⁸ « Chaque image debussyste est comme une vue instantanée et statique de la présence totale. ». V. JANKÉLEVITCH, *op. cit.*, p. 132.

¹⁵⁹ J. BARRAQUÉ, *ibidem*, p. 181.

6. Conclusion : types de mouvements et dimension non-téléologique ; considérations de langage musical ; du figuratif à l'abstrait

6.1 Types de mouvements et dimension non-téléologique :

Nous sommes d'accord avec Julian Johnson lorsqu'il avoue lire les *Préludes* de Debussy comme un catalogue « non pas d'images musicales, mais de types de mouvement »¹⁶⁰ et nous prolongerions cette lecture même jusqu'aux *Images*, dont les *Reflets* font partie. Parmi les mouvements ici analysés se trouvent l'interaction entre les « strates » organisées verticalement dans *Reflets* formant un objet « flou » et « brouillé », puis, l'interaction entre les trois « plans » dans *Des pas sur la neige*, espacés ou bien, contractés sur eux-mêmes, mais aussi par moments plus éloignés ou plus proches dans l'espace de profondeur, selon un rapport particulier de « figure sur fond » où la figure n'est pas toujours distinguable du fond. Finalement, dans *La Cathédrale engloutie*, le mouvement de l'« émergence » ou de l'« apparition » formant un binôme dialectique avec celui de l'« submersion » ou bien, de la « disparition » de la matière musicale.

Si l'on se penche du côté de l'éthologie, et que l'on essaie de schématiser avec ses termes chacune de ces tendances cinématico-musicales, nous pouvons rappeler que le *Bauplan* nous a aidé à illustrer l'idée d'un « plan de construction » par rapport aux « strates » de l'objet principal dans *Reflets dans l'eau*. Bien que compréhensible aussi comme une manifestation d'un *Bauplan* (plan de construction), *Des pas sur la neige* nous permet d'introduire en plus la notion du *Gestaltungsplan* (plan de formation) avec sa singulière ambiguïté entre ce qui appartient au domaine de la figure et ce qui appartient au domaine du fond ; plus proche en effet du discernement des formes (Gestalt). Quant à la particularité cinématique de *La Cathédrale engloutie* – avec sa matière qui « émerge » et « est engloutie » – nous pouvons faire le lien éthologique cette fois-ci avec le *Sproßplan*, compris en tant que « plan de germination, d'éclosion », c'est-à-dire témoignant de l'apparition de quelque chose qui naît, qui émerge de l'enveloppe sonore. Ainsi, le parcours analytique effectué témoigne, bien sûr, d'un parcours chronologique – car nous voulions constater à la fois une certaine évolution esthétique. Mais surtout, ce parcours d'analyse témoigne d'une évolution en termes de complexité en ce qui concerne ces trois « cadres » éthologiques qui sont le

¹⁶⁰ (trad.) “It's in this spirit that I read Debussy's *Préludes*, as a kind of catalogue not of musical images but of types of movement.” dans J. JOHNSON, *op. cit.*

Bauplan, le *Gestaltungsplan* et le *Sproßplan*. Du « plan de construction » plus général qui peut très bien correspondre aux fondements de ces trois pièces, en passant par le « plan de formation » où entrent en jeu la distinction des figures, d'objets, des « plans » reculant et s'approchant, et jusqu'au « plan d'éclosion », qui a exigé une description plus complexe, où nous avons dû faire appel à des considérations plus philosophiques chez Jankélévitch et Jean-Luc Nancy, ainsi que chez les musicologues en ayant tissé le lien avec l'écriture. Les types de mouvement ici analysés ont quelque chose en commun et c'est qu'ils se fondent sur une cinématique qui vise à échapper à la linéarité causale de la téléologie ; à diluer ses manières brillamment épuisées au XIX^e siècle. « La musique de Debussy n'est pas de l'ordre de la variation développante, du discours directionnel au sens de la téléologie beethovénienne »¹⁶¹ écrit M. Joos. Néanmoins sa musique ne tombe pas dans le « statisme » total, négation ultime de la téléologie, car le compositeur – continue Joos – « préfère au déroulement sans encombres un déploiement musical qui implique des détours, des pauses (à considérer au sens de focalisations sur des événements). »¹⁶²

Comme l'explique sobrement Jankélévitch, philosophe *debussyste* s'il en est, avec Claude Debussy nous sommes face à une musique dont le mouvement interne ne correspond plus à la finalité téléologique, mais il se construit plutôt « sur lui-même » ; le mouvement par le mouvement, comme nous l'avons vu dans quelques-unes de ses manifestations, toutes liées ici par le ressort « hydrologique » de cette matière musicale ainsi que par le fil conducteur de l'élément liquide en tant qu'*Umwelt* ou « milieu vécu » poétiquement :

Le paradoxe du mouvement immobile ne caractérise pas seulement l'eau jaillissante et la vague marine : cette « coincidentia oppositorum » est une marque distinctive de la vitesse et de la cinématique debussyste en général. Mais la vitesse n'est pas nécessairement progrès [...] Ce « mouvement » va de nulle part à nulle part, comme des « pas sur la neige », et n'a ni origine ni destination. C'est le mouvement pour le mouvement, *in abstracto*, le mouvement en soi et en général, le mouvement ayant sa fin en lui-même ; le mouvement indéterminé et dépourvu de finalité¹⁶³

¹⁶¹ M. JOOS, *op. cit.*, p. 223.

¹⁶² *Ibidem*.

¹⁶³ V. JANKÉLÉVITCH, *op. cit.*, p. 127.

Outre la référence au concept de l'*Umwelt*, ici, dans les pièces analysées, se manifeste une poétique plus proche d'un type d'*Umwelt* particulier, celui du *Gegenwelt* ou « monde répliqué », comme nous l'avons mentionné par rapport à *Reflets dans l'eau* – voir « Une cinématique de la profondeur (1) ». Ceci, car les pièces en question détiennent un rapport qui n'est pas tout à fait éloigné de la figuration métaphorique. C'est-à-dire, que dans une certaine mesure, chacune de ces pièces expose une volonté poétique de « répliquer un monde », sans pourtant négliger les comportements musicaux spécifiques qui définissent leur immanence analytique, sur laquelle nous avons voulu nous concentrer. Il nous faut rassembler quelques dernières considérations en ce qui concerne le rapport de cette musique avec le spectre reliant le figuratif, en passant par la « figure » (*figura*) et s'étendant jusqu'au non figuratif, c'est-à-dire l'abstrait, pour mieux comprendre de quelle façon cette écriture se situe discursivement dans un entre-deux.

6.2 Considérations de langage musical : à propos du schéma « figuratif ; figure (symbole, icône) ; non-figuratif (abstrait) »

Sans prétendre refaire une théorie de l'art auprès de Debussy, l'on peut conclure que son langage musical se situe à mi-chemin entre les pôles souvent opposés reliant d'une part le langage « figuratif » et d'une autre part, le langage « non-figuratif » ou abstrait. Si, très sommairement, le figuratif consiste en une représentation, voire une imitation d'objets réels et connus, le non-figuratif cherche volontairement à ne pas imiter le monde tout en gardant un rapport sensible avec lui, mais plutôt pour réinterpréter des formes et des matériaux prêts à être agencés entre eux par les propres relations matériels qu'ils détiennent. Vers la fin de son livre qui aborde « l'espace des profondeurs » chez Debussy et ses résonnances picturales, Muriel Joubert propose la définition d'un terrain intermédiaire entre ces deux langages où se situerait Debussy. Ce terrain est composé par une constellation autour de la « figure » (*figura*) et deux termes réinvestis dégageant de celle-ci, le « symbole » et l'« icône ».

6.2.1 Figure :

La « figure », point commun entre le figuratif et le non-figuratif, est définie par Heidegger, qui utilise pour ceci le terme de Gestalt, non pas comme une figure humaine mais comme une substance, une essence. Nous avons appris grâce à Erich Auerbach cité par Joubert que chez Vitruve – architecte romain du 1^{er} siècle av. J.-C., dont le traité *De Architectura* apporta l’essentiel des connaissances sur l’architecture de l’Antiquité – la *figura* signifie « une forme plastique et architectonique ou, du moins, la reproduction de cette forme, l’épure. »¹⁶⁴ L’épure, pour le charpentier et ceux qui font de l’artisanat manuelle, est la représentation d’un objet par sa projection sur les trois plans. En résonance avec ceci, Joubert explique que « la figure, chez Debussy et les symbolistes, loin de revêtir une épaisseur psychologique, répond d’une part à la notion de synthétisation »¹⁶⁵, ce qui peut être résumé selon la formule employée par le philosophe irlandais Richard Kearney dans sa « phénoménologie de la figuration » : « figurer le monde [...] veut dire le réaliser en rendant présentes ses possibilités. »¹⁶⁶

6.2.2 Symbole :

En même temps, la figure devient symbole dès lors que, en représentant une absence (l’eau qui n’est pas vraiment là mais s’y trouve représentée), elle permet un « resurgissement » de ce qui est absent : « la figure est une forme, mais une forme qui n’apparaît que sur la base d’une absence. »¹⁶⁷ Voici ce qui permet à Muriel Joubert d’établir un lien avec le symbole, en faisant référence à son étymologie :

La part faite à l’absence appartient justement à l’essence du symbolisme, dont la racine grecque *symbolon* se rapporte à un tesson de porterie cassé en deux morceaux, et dont le morceau restant contiendrait l’idée de la totalité, intégrant donc le morceau absent.¹⁶⁸

Le symbole est donc en essence une absence, une figure condensant virtuellement en elle-même une idée qui se trouve ailleurs.

¹⁶⁴ Erich AUERBACH, « De Tércence à Quintilien » (extrait de *Figura*, 1993) dans *Perspectives croisées sur la figure, à la rencontre du lisible et du visible*, anthologie préparée par Bertrand GERAIS et Audrey LEMIEUX, Québec, Presses Universitaires de l’Université de Québec, 2012, p. 27.

¹⁶⁵ M. JOUBERT, *op. cit.*, p. 152.

¹⁶⁶ Richard KEARNEY, « La phénoménologie de la figuration, suivi de Figurer et se figurer » (1981), dans *Perspectives croisées sur la figure, à la rencontre du lisible et du visible*, *op. cit.*, p. 70.

¹⁶⁷ Bertrand GERVAIS, « L’enfant effacé ou retrouver le fil d’une figure », dans *Perspectives croisées sur la figure, à la rencontre du lisible et du visible*, *op. cit.*, p. 209.

¹⁶⁸ M. JOUBERT, *op. cit.*, p. 152.

6.2.3 Icône :

Dans la mesure où la figure est « symbolisant », et fait ceci sur la base d'une absence, le rapport qui se tisse entre la chose–figure et la chose–absente est un rapport d'inséparabilité ; la « cristallisation » des plans autonomes est inséparable de l'image glaciale dans *Des pas sur la neige*, bien qu'elles ne soient pas la même chose et que l'une est là, dans le comportement musical tandis que l'autre est suggérée dans le titre, donc « absente » en quelque sorte. C'est ainsi que la figure devient « icône ». Cette relation entre le symbole et l'icône est justifiée chez Joubert en se référant à une phrase tirée du *Discours contre les iconoclastes* de Nicéphore, écrivain byzantin entre le VIII^e siècle et le IX^e siècle : « Rendant visible l'absent comme s'il était présent, par la similitude et la mémoire de la forme, l'icône maintient avec son modèle une relation ininterrompue dans la durée. »¹⁶⁹

6.3 Du figuratif au non-figuratif, de la syntaxe à la non-téléologie :

De telle sorte que, dans ce schéma, nous avons d'un côté la figure traditionnelle transmettant une représentation « figurative » du monde, « où l'objet représenté correspond aux formes de l'objet réel et connu », tandis que d'un autre côté, elle se trouve transmutée et stylisée ce qui « l'éloigne de l'imitation pour la transporter dans le monde “non-figuratif” et “abstrait”. »¹⁷⁰ Ce qui est fondamental à retenir est que Debussy se situe dans les zones grises de ce schéma, c'est-à-dire, équidistant du langage « figuratif » et du « non-figuratif » qui représentent les points extrêmes du spectre, et par conséquent, plus proche de la « figure » telle que l'on peut l'entendre auprès des acceptions mobilisées par Joubert, c'est-à-dire en tant que *figura* (« forme plastique [...] ou du moins, la reproduction de cette forme, l'épure ») autour de laquelle gravitent le « symbole » et l'« icône ». Il s'agit, en effet, d'une conception particulière, moderne, de la « figure », celle qui correspondrait le mieux au compositeur.

Ainsi, la notion de figure se modifie [...] La figure qui disparaît chez Debussy et les peintres de cette époque est bien, d'une part, celle qui fait référence à la figure humaine [...] et d'autre part celle qui caractérise l'art dit “figuratif”. Mais il se profile dans les œuvres de Debussy, la “figure” – *figura* –, sorte de motif–symbole semblable à un résumé de ce qu'aurait pu être une longue phrase mélodique et thématique.¹⁷¹

¹⁶⁹ NICÉPHORE, *Discours contre les iconoclastes* (VIII^e–IX^e siècles), traduction de M. J. Mondzain, Paris, Klincksieck, 1989, p. 285.

¹⁷⁰ M. JOUBERT, *op. cit.*, p. 153.

¹⁷¹ *Ibidem*, p. 155.

Nous l'avons vu tout au long de ce travail, Debussy, susceptible à l'ambiguïté *benjaminienne* – « loi de la dialectique à l'arrêt » – effectue non pas exactement une conciliation mais au contraire une « imbrication » des parties en conflits ; c'est la contradiction capturée *in fraganti*. Maurice Denis dit qu'il faut « se rappeler qu'un tableau, avant d'être un cheval de bataille, une femme nue [...] est essentiellement une surface plane recouverte de couleurs en un certain ordre assemblées. »¹⁷² Nous pouvons ajouter à cela que chez Debussy, les deux choses coïncident : la surface recouverte de matériaux agencés entre eux, ne renvoyant qu'à leurs propres rapports matériels, et aussi, de temps à autre, la silhouette du cheval ou les traces de la femme nue ; les reflets, la neige ou encore la cathédrale. Assez reconnaissables pour que l'on retienne l'image, pas assez pour que l'on se contente d'avoir eu accès au *sens* de l'œuvre. Dans chacune de ces pièces, les figures analysées évoquent une image figurative et symbolique d'une manifestation particulière de l'élément liquide. Mais leur véritable comportement « hydrologique » – de « brouillage », de « cristallisation » et d'« émergence » des profondeurs – ne prend une forme définitive que par la force intrinsèque de ces figures.

Cette réapparition de la figure se débarrasse alors progressivement du figuratif pour être une entité par sa force intrinsèque à contenir quelque chose qui relèverait du symbole. Par son indépendance, dans sa stylisation, par rapport à la représentation du réel, la figure fait jaillir la source même de l'expression artistique.¹⁷³

Finalement, ce distancement d'une syntaxe figurative vers une approche presque, mais pas tout à fait, abstraite, se fait conjoint à cette tendance esthétique capable de « diluer », grâce aux comportements de ses matériaux, la téléologie musicale traditionnelle, comme l'a su très bien conclure Julian Johnson. En choisissant de mettre en avant le son par rapport à la syntaxe, la musique de Debussy s'éloigne de l'imitation des structures linguistiques qui avaient défini la musique jusque-là. En ce faisant, Debussy s'éloigne aussi de l'idée que la musique constitue « naturellement » une sorte de « discours » au sens d'une façon de dire ou plutôt de « faire sens », en imitant le langage des hommes¹⁷⁴. Voilà, en somme, de quoi nous parlons lorsque

¹⁷² Maurice DENIS, « Définition du Néo-Traditionnalisme », revue *Art et Critique*, 30 août 1890, publié dans *Théories (1890-1910) : Du Symbolisme et de Gauguin vers un nouvel ordre classique*, Paris, Bibliothèque de l'Occident, 1913, p. 1.

¹⁷³ M. JOUBERT, *op. cit.*, p. 155.

¹⁷⁴ (trad.) “in choosing to foreground sound over syntax, Debussy's music moves away from the imitation of linguistic structures that had defined music from Haydn to Brahms. In doing so, he also

nous parlons d'une « téléologie diluée » chez Debussy : d'une subversion naissante au cœur même du « faire sens » musical, de l'ouverture d'une porte vers des articulations – jusque-là inouïes et impensées – du temps et de la matière musicale en mouvement. Les chemins divers auxquels mène cette porte seront explorés tout au long du XX^e siècle, cela, en partie, grâce à Debussy.

Sans doute cette nouvelle logique du sens a défini les courants les plus significatifs dans la musique moderne « après Debussy ». Je veux signaler par là, les courants dans la composition musicale en-soi, façonnés par la matérialité du son et par une fascination avec la nature en tant que mouvement. Pendant longtemps, ceci a été étrangement négligé dans les narratives de l'histoire de la musique qui, jusqu'à récemment, étaient encore basées autour d'idées d'organisation musicale abstraite dérivées du XIX^e siècle. Cent ans après la mort de Debussy paraît un bon moment pour insister que notre compréhension de l'histoire musicale devrait refléter ce changement de paradigme du langage au son, de la grammaire au sens.¹⁷⁵

moved away from the idea that music constitutes a kind of discourse, a kind of logic of saying that imitates the structures of sense-making in language.”, *op. cit.*

¹⁷⁵ (trad.) “It’s undoubtedly this logic of sense that has since defined the most significant currents in modern music ‘after Debussy’. By which I mean, of course, currents in musical composition itself, shaped by the materiality of musical sound, and a fascination with its nature as movement. For a long time, this has been strangely neglected in narratives of music history that, until recently were still shaped around ideas of abstract musical organization ultimately derived from the 19th century. A century after Debussy’s death seems like a good time to insist that our understanding of music history should reflect this paradigmatic shift from language to sound, grammar to sense.”, *op. cit.*

Chapitre 2

Du « statisme » au « vertige » : « Farben » de Schoenberg

*Égoïsme des astres*¹

Si je ne roulais, rond tonneau qui roule,
Sur moi-même sans relâche,
Supporterais-je sans prendre feu
De courir après l'ardent soleil ?

0. Introduction :

La troisième des *Cinq pièces pour orchestre* Op. 16 (1909) d'Arnold Schoenberg, intitulée « Farben », occupe une place unique dans l'histoire de la musique du XX^e siècle et sa réception peut être résumée, très sommairement, en deux phases. La première, dans la première moitié du siècle, fut celle d'un isolement— par l'absence de conséquences, tant dans l'œuvre de Schoenberg lui-même comme dans la production de ces contemporains. La deuxième phase a été celle d'un immense pouvoir de séduction chez les compositeurs des générations suivantes, parmi lesquels se trouvent des compositeurs pas particulièrement sériels tels que Ligeti, Feldman ou encore les compositeurs spectraux. Tous, fascinés par la dimension timbrique de cet accord « statique » animé selon des processus complexes que l'on a souvent réduits au terme de *Klangfarbenmelodie*. En effet, plus que d'autres musiques, celle de Schoenberg a pâti d'être « trop particularisée et marginalisée par son originalité due au potentiel de nouveauté supérieur aux traces de la tradition. »² Cette particularisation s'est étendue d'ailleurs du rejet catégorique plutôt conservateur, d'un côté, jusqu'au fétichisme iconoclaste, d'un autre côté, alimentant ainsi de futurs dogmatismes.

De nombreux chercheurs s'accordent à classifier l'état du langage musical de la Vienne du début du siècle comme « saturé », pris entre la double tutelle de Wagner et de Brahms.³ Dans ce sens, ce serait une erreur, d'après Alain Poirier, de considérer Schoenberg l'humain comme « coupé du monde » et sa musique comme un phénomène indépendant, tant son engagement dans cette crise expressive de l'époque est indissociable de sa musique, en particulier dans les années mouvementées des *Cinq pièces pour orchestre* : « loin d'être isolé, Schoenberg était proche de nombre

¹ Friedrich NIETZSCHE, *Le gai savoir*, Paris, Gallimard, 1989, p. 37.

² Alain POIRIER, *Les Cinq Pièces pour orchestre Op. 16 d'Arnold Schoenberg*, Éditions Aedam Musicae, 2016. p. 13.

³ François Nicolas le dit lui-même, mais il y fait aussi référence à Charles Rosen, Philippe Albèra et Alain Poirier, dans François NICOLAS, *La singularité Schoenberg*, L'Harmattan, 1998, p. 42.

d'artistes contemporains [...] et a activement participé à ce mouvement capital de novation par le fait qu'il a *ressenti la nécessité* d'explorer des univers inconnus en cette année 1909. »⁴

Dans ce travail sur « Farben », nous introduirons d'abord quelques commentaires de Pierre Boulez sur Schoenberg pour essayer de mettre en contexte la particularité de cette période créative chez Schoenberg, qualifiée par Boulez d'« explosive » – telle une « lave » qui se refroidirait avec le temps. Puis, nous commenterons brièvement l'analyse historique et fondatrice de l'*Opus 16* par le jeune Adorno en 1927, dans laquelle, au détriment d'un manque de commentaires directs sur la troisième pièce, le philosophe introduit la notion de *Grundgestalten* (« figures de base ») en tant que prototype de l'écriture sérielle, notion que nous essayerons de relier à « Farben ».

Ensuite, nous proposerons, notamment avec notre analyse, d'aborder les catégories principales de l'analyse formelle de cette pièce – l'harmonie, la *Klangfarbenmelodie* et le rythme⁵ – longuement étudiées par Charles Burkhart, François Nicolas et Alain Poirier, en les redéfinissant légèrement selon ce qui nous semble être un facteur commun, un fil conducteur : celui d'une « inflexion » de chacune de ces catégories durant la pièce. N'entendons pour l'instant par « inflexion » qu'un type de « plissement », que nous préciserons grâce à Leibniz, Deleuze et son ouvrage *Le pli*. Car dans « Farben », il se construit presque imperceptiblement une sorte de « plissement » en accélération de toutes les dimensions musicales en jeu, et qui mène vers la précipitation totale de celles-ci. Charles Rosen a par exemple postulé l'idée que la fin d'*Erwartung* exemplifierait une logique générale à l'œuvre chez Schoenberg durant cette même période, et qui correspondrait à une logique de « saturation ».⁶ En étudiant les particularités de construction de ce mouvement de précipitation saturée, nous pourrions finalement traiter la question de la « cinématique » dans cette pièce qui se montre à première vue comme « statique », certainement étrangère à la téléologie beethovénienne, mais qui se dirige tout de même vers quelque part. S'agit-il d'un anti-climax dans le cadre d'une anti-téléologie ? Ou alors, d'une première forme de « téléologie négative » ? La tendance du mouvement tissée, une fois qu'on la regarde et qu'on l'écoute analytiquement, se

⁴ A. POIRIER, *op. cit.*, p. 13.

⁵ Schoenberg décrit *Farben* comme n'étant « rien qu'un changement varié et ininterrompu de couleurs, de rythmes et d'atmosphères [*Farben, Rhythmen und Stimmungen*]. », *ibid.*, p. 30.

⁶ Charles ROSEN, *Arnold Schoenberg*, New York, Viking Press, 1975.

dévoile alors comme vertigineuse. Rosen a aussi écrit à propos de Schoenberg « le côté polémique de son œuvre était au centre même de sa signification. »⁷ C'est dans cette même ligne que nous aborderons la question du « vertige » au sein de « Farben », en proposant des liens avec certaines polémiques en vogue dans le milieu artistique et intellectuel propre à son contexte. Des polémiques au sens d'enjeux philosophiques, sociétaux, bref, de pensée ou si l'on veut du *Zeitgeist* (« esprit du temps ») parmi lesquels on peut déjà anticiper, par exemple, le rapport à l'inconscient évoqué tant par Schoenberg que par Kandinsky et aussi la cristallisation d'un langage « expressionniste », compris par Schoenberg comme une espèce de « programme intérieur » ; des questions que nous interrogerons auprès du matériau musical.

1. Schoenberg, Boulez et « la lave » : de « Schoenberg le mal aimé » à « Schoenberg est mort »

Dans son texte de 1974 intitulé « Schoenberg le mal aimé », Boulez proposa de faire la part des choses au milieu d'un débat trop partisan de par les positions extrêmes liées à la réception de l'œuvre de Schoenberg.

À vrai dire, Schoenberg attire plus le respect que l'affection... L'admiration de ses disciples a, pour lui, été sans limites, voire sans contrôle. L'opposition, la haine même à ce qu'il représentait, ont été non moins excessives. Cette figure de prophète, que l'on révère – mais que l'on craint, l'a-t-il voulu ? En est-il même responsable ? Est-il voué à l'« échec » de Moïse ?⁸

Le compositeur français propose ainsi de relever, voire de délimiter, ce qui d'après lui constituerait « la période proprement explosive de sa création », après laquelle « la lave se refroidit », donnant lieu à une étape plus calculatrice que Boulez caractérisa comme celle d'« une classification des méthodes, un inventaire des moyens [...] », dans un sens peu flatteur. Sans oser spécifier ses limites temporelles, Boulez suggère que cette période s'étendrait à une douzaine d'années. En reconstituant ces deux textes de Boulez sur Schoenberg (« ... le mal aimé » et « Schoenberg est mort »), nous pourrions non seulement affirmer sans ambiguïté que les *Cinq pièces* se trouvent en « pleine lave » – ce qui n'est pas en soi une révélation⁹ – mais aussi, de saisir ce que Boulez trouva d'« explosif » dans ces œuvres.

⁷ Charles ROSEN, *Schoenberg*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1979, p. 12.

⁸ Pierre BOULEZ, « Schoenberg le mal aimé », *Points de repère*, textes réunis et présentés par Jean-Jacques Nattiez, Paris, Bourgois, p. 287.

⁹ *La Nuit transfigurée* date de 1899 et le *Pierrot lunaire* de 1912. Avec d'autres œuvres majeures entretemps telles que *Pelléas et Mélisande* (1902/03) et *Erwartung* (1909), il est difficile d'imaginer la

Boulez avoue donc dans « Schoenberg le mal aimé » demeurer séduit seulement par une période relativement brève, mais capitale, de l'œuvre du compositeur autrichien. Il fait l'éloge cette période en insinuant que « presque toutes les principales découvertes de ce siècle y sont incluses, et que, pour brève qu'elle soit, la période essentielle de Schoenberg incline la musique avec une force irrémédiable. » Boulez est dans cette optique proche d'Adorno, qui dédia des pages d'estime profonde aux années de la « libre atonalité » chez Schoenberg, se montrant souvent plus sévère devant la période dodécaphoniste à proprement parler¹⁰ (et, plus tard, assez critique au sérialisme d'après-guerre en tant que « fils » de celle-là).¹¹

1.1 « Schoenberg est mort »

Le ton provocateur du titre¹² de cet essai de 1952, soit un an après la mort d'Arnold Schoenberg, n'enlève rien aux éclairages que Boulez y expose sur la musique du compositeur avant et après le dodécaphonisme. Ici, avant de déclarer qu'il est temps de dépasser et laisser Schoenberg derrière, Boulez décrit l'évolution progressive du compositeur, en partant d'un vocabulaire « post-wagnérien » et s'achevant, en premier lieu, avec la « suspension » du langage tonal. Cette tendance est, d'après Boulez, évidente dans des pièces telles que *La Nuit transfigurée* (1899), dans le *Quatuor à cordes n°1* Op. 7 (1904/05) et dans la *Kammersymphonie* (1906),

période « explosive » dont parle Boulez sans y considérer les *Cinq pièces pour orchestre* (1909), bien que Boulez ne mentionne pas directement celles-ci dans « Schoenberg le mal-aimé ».

¹⁰ Notamment dans certains commentaires de *Philosophie de la Nouvelle Musique* (Paris, Gallimard, 1979), où il soupçonne déjà les limites arbitraires de cette écriture par rapport à l'atonalité libre : « Dans l'hégémonie de la seconde mineure et de ses intervalles dérivés comme la septième majeure et la neuvième mineure, la libre atonalité avait conservé le facteur chromatique et implicitement celui de la dissonance. Désormais, ces intervalles n'ont plus aucune priorité sur les autres [...] Avec chaque nouvelle note, se réduit le choix des sons restants et, arrivé à la dernière, il n'y a plus aucun choix [...] Schönberg a indiqué que la théorie traditionnelle de la composition ne traite au fond que des expositions et des conclusions mais jamais de la logique de la continuation. La mélodie dodécaphonique a le même défaut. Chacune de ses continuations présente quelque chose d'arbitraire. », p. 81-82. En un peu après : « la contrainte sérielle entraîne un malheur bien plus grave [par rapport à la musique romantique tardive]. La stéréotypie s'empare du mélôs. » p. 83.

¹¹ Voir à ce propos l'essai *Das Altern der neuen Musik* (« la vieillesse de la nouvelle musique ») ou encore le célèbre « Vers une musique informelle ».

¹² que F. Nicolas explique très bien : « cet énoncé indiquait non pas qu'il n'y avait plus sens à jouer sa musique, mais que ce nom n'était plus en état de nourrir la pensée musicale. Il adoptait ainsi une logique équivalente à deux célèbres déclarations antérieures : celle de Hegel annonçant *la mort de l'art*, non pas pour indiquer qu'il n'y aurait désormais plus d'art, mais seulement que ce qui continuerait de se déployer sous ce nom n'aurait plus de véritable importance pour la pensée ; et celle de Nietzsche annonçant *la mort de Dieu*, pour signifier que ce nom était désormais privé de toute puissance effective et ne vaudrait plus que pour les prêtres », *op. cit.*, p. 13.

en atteignant quelques passages véritablement « révolutionnaires » dans le scherzo et le finale du *Quatuor à cordes n°2*, Op. 10 (1907/08).¹³

Mais, à partir des années 1920, Schoenberg se trouve, d'après Boulez, d'abord dans un « *no man's land* de rigueur » avec les *Cinq pièces pour piano* Op. 23 (1920/23), à la fois « dernier point d'équilibre » et inauguration de l'écriture sérielle. Puis, à partir de la *Sérénade* Op. 24 (1920/23 aussi), le compositeur se trouverait, écrit Boulez sans pitié, « dépassé par sa propre découverte »¹⁴. Nous sommes donc là, comme l'explique Boulez, en présence d'une nouvelle organisation du monde sonore. C'est à partir de ce moment-là, Boulez l'expliquera plus tard dans « Schoenberg le mal aimé », que « la lave se refroidit » ; belle expression pour rendre compte du phénomène d'une phase créative explosive et révolutionnaire qui s'est affaiblie.

[...] La lave se refroidit. Nous sommes confrontés maintenant vers une cristallisation, une géométrisation, des formes, une vérification des composantes de l'organisme musical, une classification des méthodes, un inventaire des moyens [...] Ce temps de la codification tend vers la sécurité plus que vers l'aventure [...]¹⁵

1.2 « La lave » :

Il semble donc que la période délimitée par *La Nuit transfigurée* en 1899 et jusqu'aux années de *Die glückliche Hand* (composée entre 1910 et 1913) et le *Pierrot Lunaire*, de 1912, correspondrait à la « pleine lave » de la période explosive de Schoenberg décrite par Boulez. Une des particularités dans l'attitude créatrice de Schoenberg à cette période, fut celle de « se livrer » non seulement aux désirs de l'intellect mais aussi, dans un sens, aux puissances « non domestiquées » d'un profond désir expressif, comme l'a suggéré Boulez :

[...] la puissance d'invention sera si exigeante [dans la période d'atonalité libre] qu'il n'y aura guère de place pour l'historicité. Le désir, le plaisir d'explorer, de rénover seront plus forts que l'ambition de s'insérer dans un panorama encyclopédique. Une fois le pas franchi, s'étant libéré de contraintes séculaires, Schoenberg a tenu d'abord à se justifier, puis à établir une nouvelle *règle* qui puisse soutenir la comparaison, victorieusement, avec l'ordre aboli.¹⁶

¹³ P. BOULEZ, « Schoenberg est mort », *Relevés d'apprenti*, Seuil, 1966.

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ P. BOULEZ, « Schoenberg le mal aimé », *op. cit.*, p. 290.

¹⁶ *Ibidem*, p. 289.

Mais même si Pierre Boulez ne fait pas de référence directe aux *Cinq pièces pour orchestre*, il explique – encore une fois dans le « compte rendu sur l'œuvre » qu'est son « Schoenberg est mort » – que parmi les choses qu'il doit lui reconnaître en tant que compositeur se trouve justement sa « préoccupation remarquable, en [termes de] timbres, avec la *Klangfarbenmelodie*, qui pourrait mener vers une généralisation des séries de timbre. »¹⁷ Boulez ne l'aura peut-être pas noté, mais le phénomène dont il parle se trouve dans « Farben » non pas précisément sous une forme embryonnaire, mais plutôt assez développée, comme nous le verrons ultérieurement auprès de l'analyse de Charles Burkhart. En tout cas, ce qui mérite d'être souligné parmi les commentaires de Boulez est cette attitude propre aux années de « lave » où la puissance d'invention est inséparable d'une recherche ailleurs, disons, en dehors de l'œuvre. Un ailleurs inconscient qui doit être considéré, non pas pour expliquer l'œuvre mais pour reconnaître les forces qu'il nourrit ainsi que les gestes où il semble s'être sédimenté. Paradoxalement, même la pensée profondément analytique et rationnelle qui caractérisa Boulez sut sans tort reconnaître cet aspect dans les œuvres majeures de Schoenberg.

L'exploration onirique d'*Erwartung* coïncide avec sa plongée la plus profonde dans les sources inconscientes de la création musicale. La référence à un monde poétique éloigné, aboli, dans *Pierrot lunaire*, se confond avec l'adieu à un langage considéré comme périmé, insuffisant. Plus tard, les préoccupations et les doutes de Moïse, son attachement à la loi nouvelle et son désespoir de la voir adopter s'identifient totalement à la crise personnelle du compositeur.¹⁸

Voilà donc à peu près le contexte où vise aussi à s'insérer cette analyse de « Farben » : celui de défendre le rôle significatif de cette pièce en tant qu'exemple majeur – un peu éclipsée par d'autres –, à notre sens, de cette « lave » expressive. Il ne sera donc pas étonnant que cette pièce, contemporaine d'*Erwartung*, nous renvoie elle aussi vers des réflexions extramusicales afin de comprendre ce que Boulez nomma comme une « plongée profonde dans les sources inconscientes de la création musicale ».

¹⁷ P. BOULEZ, « Schoenberg est mort », *op. cit.*

¹⁸ P. BOULEZ, « Schoenberg le mal aimé », *op. cit.*, p. 291.

2. Analyse de l'Opus 16 par Adorno : *Grundgestalten* ou « figures de base »

En 1927, donc à vingt-quatre ans, le philosophe Theodor Adorno écrit une brève analyse sur l'Opus 16 de Schoenberg. En faisant référence à la fois à Webern et Schoenberg, Adorno insiste sur le concept de *Grundgestalten*, « figures de base », pour démontrer que la technique sérielle existait déjà chez Schoenberg dans une forme plus libre avant la technique de composition avec douze sons. Ainsi, Adorno démythifie la « froideur » du calcul non spontané souvent attribuée à la technique sérielle, pour expliquer que celle-ci s'est constituée à partir du besoin historique du traitement thématique qui renouvelle sa forme par les « figures de base » (*Grundgestalten*). Il s'agit donc d'une « atomisation » des éléments comme alternative à l'écriture thématique du Romantisme.

À présent, face à l'appareil d'un orchestre polyphonique, les opérations harmoniques et formelles réagissent sur le contrepoint. Le contrepoint de Schönberg trouvait son origine dans le contrepoint *servant au développement* à l'intérieur du cadre de la sonate [...] Le nouveau style ne tolère plus cela [...] Certes, la technique schönbergienne de la variation est maintenue en tant que principe de développement. Mais la brièveté de la forme asymétrique, basée sur l'unicité, empêche l'exposition ample et indépendante des thèmes ; la forme cellulaire et germinale ainsi que l'harmonie détachée des schémas cadentiels ne donnent plus de champ à leur clôture et tous les phénomènes musicaux restent, purement et simplement, sous le signe de la non-répétabilité.¹⁹

De cette logique-là naissent les thèmes des *Cinq pièces pour orchestre*, nous dit Adorno. Chaque thème constitue la « loi de la pièce » en quelque sorte – et nous verrons que Schoenberg utilise le terme d'« Idée » selon cette acception. Les thèmes *sont* des « figures de base », dans un sens déjà semblable au matériau de départ du dodécaphonisme, écrit Adorno, « à la différence que ces figures ne sont pas créées à partir de séries dodécaphoniques, mais sont librement constituées [...] ».²⁰

Malheureusement, Adorno ne s'est intéressé qu'à la première des cinq pièces pratiquement en ignorant « *Farben* », ce qui étonnera les futurs commentateurs de ce texte et les analystes des *Cinq pièces*. Cependant, l'observation qu'il fit sur le fondement harmonique de *Pressentiments* (première des cinq pièces) peut nous aider aussi à comprendre le fondement harmonique propre à « *Farben* ». Dans son analyse, Adorno signale comment les « figures de base » de la première pièce définissent dès

¹⁹ Theodor W. ADORNO, « Schönberg : Cinq Pièces pour orchestre Op. 16 » (« Schönberg : Fünf Orchesterstücke op. 16 », 1927, in *Gesammelte Schriften*, Francfort, Suhrkamp, vol. 18, 1984, p. 335-344) traduit en français par Makis Solomos, dans Makis SOLOMOS, Antonia SOULEZ et Horacio VAGGIONE, *Formel Informel : musique-philosophie*, Paris, L'Harmattan, 2003, p. 25.

²⁰ *Ibidem*.

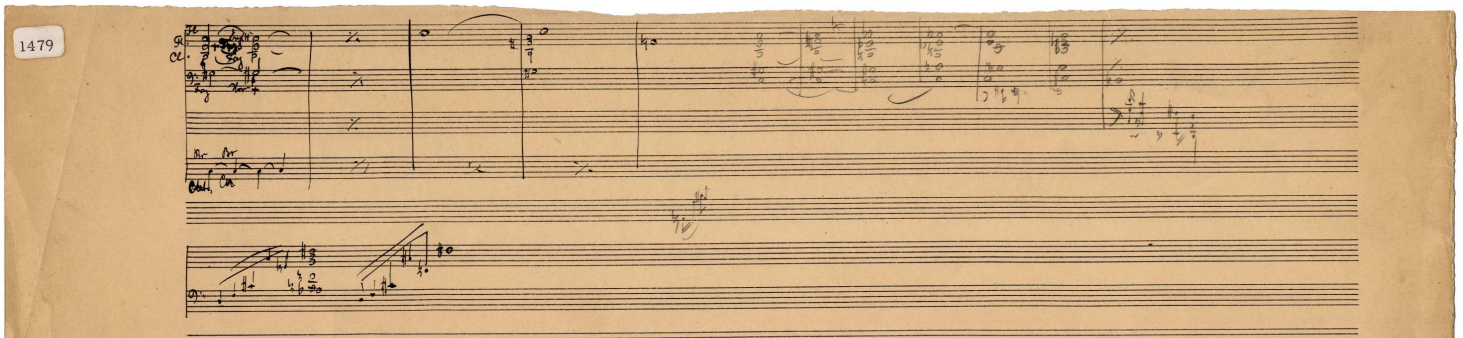
l'exposition non seulement l'ensemble de la matière mélodique développée mais aussi la « couleur harmonique » de la pièce ; les *Grundgestalten* pouvant ainsi être ramenées non seulement à une série de sons de départ, mais aussi, à un « accord de base ».

Lors de l'analyse de l'exposition il n'est nul besoin d'une perspicacité constructive particulière pour s'apercevoir que la brusque abondance de caractéristiques qui marque l'exposition est dérivable d'un minimum de matériaux, de très peu de figures de base. Mélodiquement dominant entièrement les figures 1b et 2a, les motifs *mi-fa-la* et *ré-do#-sol*. Ces deux séries de trois notes ne sont rien d'autre que les notes initiales de toute la pièce : du premier thème du violoncelle et de son contrepoint. Mais, ordonnées en tierces et sonnantes simultanément, ces deux séries donnent l'accord de six sons *ré-fa-la-do#-mi-sol*, c'est-à-dire ce « complexe » qui, pour des raisons exclusivement *harmoniques*, fut supposé être le fondement des accords de toute la pièce.²¹

Exemple 1 : reproduction de l'analyse faite par Adorno dans les premières mesures de l'Op. 16 pièce n°1.

L'accord de six sons déduit par Adorno (*ré, fa, la, do#, mi, sol*) en tant que fondement harmonique pour la première pièce correspond à la fois à la figure initiale de cinq sons de la quatrième pièce, *Péripétie* (*ré, fa, la, do#, mi*) ainsi qu'à une transposition très proche de l'accord de « Farben » (*do, sol#, si, mi la*), formation plus claire une fois l'accord disposé en tierces : *la, do, mi, sol#, si*. C'est grâce au livre d'Alain Poirier dédié aux *Cinq pièces pour orchestre*, que nous apprenons un indice sur ce rapport harmonique – et qui relève autant de l'analyse comme de l'historicisme musical. Il s'agit en fait d'une des esquisses de Schoenberg où l'on voit des premières rédactions de « Farben » et de *Péripétie*, ce qui semble renforcer l'idée d'une conception globale d'une telle sonorité privilégiant la gamme mineure avec septième et neuvième majeures.

²¹ Th. W. ADORNO, *ibidem*, p. 26.



Exemple 2 : page manuscrite cotée 1479 dans le catalogue de l'Arnold Schoenberg Center de Vienne, consultable en ligne.

Alain Poirier identifie cela comme un signe – complémentaire à l'écoute et à l'analyse, bien entendu – témoignant d'une relation entre les pièces n°3 et n°4. Il nous semble pertinent, tout de même, de prolonger ce rapport jusqu'à l'accord de six sons relevé par Adorno ; chacun de ces accords servant donc de « complexe » ou de « fondement harmonique » pour ces pièces.

L'exemple le plus probant d'une possible relation entre deux des pièces est précisément donné au début de « Péripétie », dans la figure initiale de cinq sons qui évoque autant la présence de *ré* mineur déjà signalée (*ré-fa-do#*) que la présence de quarts (*ré-la-mi*). L'une des esquisses conservées à l'Arnold Schoenberg Center de Vienne montre en effet une première rédaction de « Farben », dans laquelle une instrumentation, proche de celle qui sera finalement retenue, est notée et avec l'idée du balancement rythmique à la noire, mais seulement indiquée à la basse (contrebasse et alto), au-dessous de laquelle est griffonné le début de la quatrième pièce qui correspond à une nouvelle disposition transposée de l'accord de « Farben » [...]²²

Ainsi, en ce qui nous concerne, l'analyse d'Adorno – bien qu'incomplète quant à l'ensemble de l'Op. 16 – offre des éléments clés pour une analyse sur « Farben ». D'une part, Adorno montre que, lorsque Schoenberg écrivait les *Cinq pièces pour orchestre* en 1909, il semblait maîtriser « tous les moyens subtils de la variation de la technique dodécaphonique »²³. D'autre part, ce qui nous intéresse plus particulièrement, Adorno précise « que déjà, il opérait également avec des séries ; en tout cas, dans le sens que les deux figures de base mélodiques, réunies, se complètent

²² A. POIRIER, *op. cit.*, p. 69.

²³ Ce qui semble être, en fait, l'argument principal d'Adorno, comme l'on peut constater dans sa conclusion : « Cela peut, étant donné l'opposition à la technique dodécaphonique, être d'une importance polémique : la technique sérielle a résulté chez Schönberg de la pratique compositionnelle et de son économie, et non d'un calcul abstrait, à une époque où la fixation de la technique sérielle était étrangère à ses intentions stylistiques déterminantes. Ceux qui lui reprochent aujourd'hui la rationalité de sa méthode doivent prendre conscience de ses traits fondamentaux dans une œuvre qu'ils ont, jusqu'à présent, uniquement accusée d'être anarchique ; cela devrait enfin les contraindre à plus de circonspection. » Th. W. ADORNO, *ibidem*.

dans une série de six sons qui constitue la règle harmonique du tout.»²⁴ Dans un certain sens, nous essayerons de montrer précisément comment l'accord de « Farben », pas seulement dans ses hauteurs, semble aussi déterminer d'une façon particulière « la règle harmonique du tout », dont parle Adorno. De la même manière, les *Grundgestalten* ou « figures de base » deviennent, sous cette optique, l'« idée formelle » qui régit et précède le reste. Un accord peut-il donc, comme le dit Dahlhaus, être la *Grundgestalt* d'une pièce ?

2.1 L'Idée et la Représentation :

Qui suis-je pour pouvoir croire que ma prière soit une nécessité ? [...] Je prie pour des grâces et des miracles [...] Je prie, car je ne veux pas être privé du sentiment béatifiant de l'unité.²⁵

Dans *Le Style et l'Idée*, recueil de textes de Schoenberg, le compositeur s'exprime à plusieurs reprises sur la place qu'il donne à l'artiste, donc au créateur – « il est l'esclave d'une force supérieure, sous la domination de laquelle il œuvre sans relâche »²⁶ –, et aussi, curieusement, sur ce qu'il considère être « le devoir du musicologue », à savoir, celui de « rendre l'auditeur capable de juger objectivement celui qui eut le courage de risquer sa vie pour une idée. »²⁷ Cette Idée est, comme nous le verrons ensuite, étroitement liée à ce que Schoenberg appelle aussi « logique musicale ». De telle manière que le compositeur, en tant qu'esclave d'une force supérieure, et en quelque sorte porte-parole de celle-ci, communique à chaque fois des petits « agencements » de logique musicale, même là où il n'en serait pas conscient, comme semble suggérer Schoenberg :

La base de ma musique est mon sens évident de la logique. Je ne peux m'empêcher de penser logiquement et si, lorsque j'écris, les symptômes bien connus de ma logique musicale apparaissent, même à des endroits où je ne les ai pas consciemment placés, nul, s'il a quelque idée de ce qu'est la logique musicale, ne doit s'en étonner.²⁸

Pour essayer de comprendre le cadre terminologique auquel fait appel la musique de Schoenberg, il nous faut ici recourir à quelques considérations de plusieurs auteurs par rapport à ce qui définit l'Idée et la Représentation dans l'univers schoenbergien, ainsi que leur rapport aux « figures de base ».

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ Phrases issues du *Psaume moderne n°1* Op. 50 d'Arnold Schoenberg.

²⁶ A. SCHOENBERG, « Gustav Mahler : *In memoriam* », *Le Style et l'Idée*, traduction Christiane de Lisle, Paris, Buchet-Chastel, 1977, p. 387.

²⁷ *Ibidem*, « De la critique musicale », p. 146.

²⁸ *Ibidem*.

Schoenberg pense en fonction de l'« idée », catégorie qui semble mêler d'un côté non pas tant une formule motivique ou thématique mais plutôt le matériau de départ (l'« idée formelle » ou *Grundgestalten*, disons) avec, d'un autre côté, l'attitude du compositeur, c'est-à-dire, ses intentions. Comme le propose Alain Poirier, « la notion d'«Idée» fait progressivement référence à celle qui justifie l'ensemble d'un morceau, l'intention qui préside à la composition, et qui sera mise en œuvre dans la «représentation». »²⁹ Pour sa part, Carl Dahlhaus décrit que pour Schoenberg c'est l'Idée qui est clairement déterminante, la représentation étant secondaire. Car par « représentation », Schoenberg entend – écrit Dahlhaus – « tout ce qui est analysable : la forme, les relations fonctionnelles des composantes ainsi que la structure tonale ou dodécaphonique. »³⁰

En ce qui concerne les *Cinq pièces pour orchestre*, le disciple de Schoenberg, Egon Wellesz a dit que dans chacune, « une idée formelle est poussée jusqu'à sa limite ; dans l'une c'est un rythme, dans l'autre c'est un accord, dans une autre encore ce sont des variations de motifs. »³¹ Poirier a repris cette vision pour proposer que chacune des cinq pièces se déploie comme une « étude » d'une « idée formelle » en particulier, avec le trait général qu'elles présentent toutes « un déroulement qui procède par densification progressive jusqu'à saturation » (comme le suggéra aussi Rosen par rapport à *Erwartung*) :

Cinq pièces pour orchestre Op. 16

- Pressentiments : « étude » sur les variations motiviques
- Le passé : « étude » sur une tonalité
- Farben : « étude » sur un accord
- Péripétie : « étude » sur un rythme
- Le récitatif obligé : « étude » sur une mélodie ininterrompue

²⁹ A. POIRIER, *op. cit.*, p. 48..

³⁰ Carl DAHLHAUS, « L'émancipation de la dissonance », *Schoenberg*, Éditions Contrechamps, 1997, p. 116.

³¹ A. POIRIER, *op. cit.*, p. 49.

On ne saurait répondre pour l'instant à la question de savoir ce qu'est l'Idée dans ce contexte. Mais nous pouvons tout de même avancer qu'elle *contient* une « idée formelle ». L'aspect formel de l'Idée correspondrait alors aux *Grundgestalten*, comme Schoenberg lui-même le dit. La physionomie de ces éléments initiaux, dotés d'une grande plasticité, donne ensuite lieu à de nombreuses variantes des « figures de base » dont elles reprennent l'« allure générale » (Représentation).

Les variations des figures d'une unité de base produisent toutes les formulations thématiques qui assurent la fluidité, les contrastes, la variété, la logique, l'unité d'une part, le caractère, l'ambiance, l'expression et tout ce qui nécessite une différenciation d'autre part – concourant ainsi à développer l'*idée* d'un morceau.³²

De telle sorte que l'Idée est à la fois « idée formelle » plus *autre chose* ; c'est cette autre partie de l'Idée qui se définit par une volonté expressive consciente ou inconsciente, c'est-à-dire, par cette « force supérieure » du processus créatif à laquelle Schoenberg fait référence. Nous ne pouvons donc que répondre partiellement pour l'instant. Car si l'Idée se manifeste au moins partiellement dans l'« idée formelle », donc, dans des « figures de base », nous pouvons penser qu'ensuite, les variations de ces figures correspondraient à la Représentation d'une Idée plus grande. Idée et Représentation. Voici une des questions à laquelle nous essayerons de donner réponse avec cette analyse auprès des « idées formelles » : quelle est l'Idée représentée dans « Farben » ? S'agit-il d'une simple musique à programme à partir des impressions du lac Traunsee en été³³ ? Ou bien, d'autre chose, où la volonté expressive inconsciente se serait peut-être coulée, cristallisant ainsi un autre principe « unificateur » ?

³² A. SCHOENBERG, *Le Style et l'Idée*, op. cit., p. 304.

³³ Le Traunsee : Lac d'Autriche situé entre Vienne et Salzbourg où Schoenberg avait l'habitude de passer l'été. Egon Wellesz précise que le miroitement de la lumière sur l'eau serait à l'origine de l'idée de « Farben » [Wellesz, 1921, p. 124]. Mais la dimension impressionniste du titre « Matin d'été sur un lac », peut aussi paraître une concession au public et aux maisons d'édition qui seraient plus sensibles à cette appellation qu'à celle « d'ordre technique » qu'évoquait Schoenberg dans son *Journal de Berlin*.

2.2 Les titres de l'*Opus 16* :

La version originale de l'*Op. 16* ne comporte pas de titres. Schoenberg les aurait finalement mis à pétition des éditeurs. Il se montre en tout cas réticent, obligé de « céder » finalement. Le moderniste qu'il est se méfie de l'astuce programmatique consistant à placer des mots – non nécessaires d'après Schoenberg, à moins que la musique elle-même l'exige – pour expliquer le sens de la musique.³⁴ En tout cas, l'évolution éditoriale des *Cinq pièces* montre une première version sans titres publiée en 1912, puis l'arrangement pour deux pianos à quatre mains par Webern (où apparaît le titre « Farben »), ensuite en 1920 elle deviendra « L'accord changeant (le Traunsee au matin) », puis, dans un compromis entre les deux premières versions, « Matin d'été sur un lac (Farben) » en 1949.

1912 (version originale sans titres)	1913 (arrangement pour deux pianos à quatre mains : Webern)	1920 (arrangement pour ensemble : Schoenberg)	1922 (Révision pour grand orchestre)	1949 (Révision pour orchestre « standard »)
Mäßige Viertel / « Modéré »	Farben / « Couleur »	Der wechselnde Akkord (Der Traunsee am Morgen) / « L'accord changeant (le Traunsee au matin) »	Farben / « Couleur »	Sommormorgen an einem See (Farben) / « Matin d'été sur un lac (Farben) »

Comme l'explique Dahlhaus, Schoenberg avait fait sienne une pensée commune à Schopenhauer et Wagner, selon laquelle la musique serait l'expression immédiate, par le son, de l'« essence du monde », et supérieure à la parole dans un sens. Par exemple, dans le cas d'une alliance entre musique et texte, au moins chez Schoenberg, nous dit Dahlhaus, « la musique n'illustre pas le texte. Le texte apparaît au contraire comme une métaphore de ce que dit la musique dans la “langue véritable”. »³⁵

³⁴ « Je céderai peut-être car j'ai trouvé des titres qui sont tout compte fait possibles. Dans l'ensemble ce n'est pas une idée sympathique. Car, la musique est en cela admirable qu'on peut tout dire [...] Or le titre trahit tout. D'autre part, ce qui était à dire, la musique l'a exprimé. Alors pourquoi encore ajouter les mots. Si les mots étaient nécessaires, ils seraient déjà présents. La musique exprime plus que les mots. », Schoenberg cité par A. POIRIER, *op. cit.*, p. 70.

³⁵ C. DAHLHAUS, « Schoenberg et la musique à programme », *op. cit.*, p. 150.

3. Analyser « Farben » : à propos de l'« inflexion »

Schoenberg écrira son *Traité d'harmonie* en 1910 peu après la composition de l'*Op. 16*, et il sera publié en 1911. Vers la fin de celui-ci, Schoenberg expose la notion d'« émancipation de la dissonance », et cela plutôt en termes d'une « gradualité » que d'une opposition binaire. Dans ce sens, les consonances sont comprises « comme ayant des rapports plus proches et plus simples avec le son fondamental, et les dissonances des rapports plus éloignés et plus complexes. »³⁶ Schoenberg semble donc s'approcher d'une explication plus acoustique de la constitution du son ; « spectrale » dirait-on aujourd'hui. Mais Schoenberg termine son ouvrage sur une conclusion ouverte avec l'étape suivante, celle de l'« émancipation du timbre » :

S'il est possible maintenant, à partir de timbres différenciés par la hauteur, de faire naître des figures sonores que l'on nomme mélodies – succession de sons dont la cohérence même suscite l'effet d'une idée – alors il doit être également possible, à partir de pures couleurs sonores – les timbres – de produire ainsi des successions de sons dont le rapport entre eux agit avec une logique en tout point équivalente à celle qui suffit à notre plaisir dans une simple mélodie de hauteurs. Il semblerait que ce soit une fantaisie futuriste, et c'est sans doute le cas. Mais une fantaisie dont j'ai la ferme conviction qu'elle se réalisera.³⁷

Schoenberg n'y fait étrangement pas allusion à « Farben », ce qui a donné lieu à des débats historicistes sur la considération ou non de cette pièce en tant qu'exemple d'une telle émancipation. Peut-être que le compositeur ne souhaitait pas faire d'autoréférence dans un ouvrage aux ambitions théoriques comme l'est son traité ? Peut-être qu'il ne considère pas « Farben » comme complètement représentative de cette « émancipation du timbre » ? Ou alors, et c'est ce que nous soutenons, « Farben » n'est tout simplement pas le meilleur exemple d'une « émancipation timbrique » car elle est irréductible à cela. C'est pourquoi dans l'analyse formelle qui suit nous aborderons la *Klangfarbenmelodie*, bien entendu, mais plus précisément un geste qui concerne celle-ci en même temps que d'autres dimensions de l'écriture : celui de l'« inflexion » de la matière musicale.

³⁶ A. SCHOENBERG, *Traité d'harmonie*, traduction en français de Gérard Gubisch, Paris, Lattès, 1983, p. 40.

³⁷ *Ibidem*, p. 516,

Dans son livre sur *Le pli* et la philosophie baroque de Leibniz, Deleuze définit « le pli » – et ceci n’est qu’une paraphrase extrêmement simplifiée – comme l’opération baroque par excellence, en tant qu’elle tend vers l’infini ; du pli au repli, pli sur pli, *pli selon pli*, etc. Et, dans ce contexte, l’« inflexion » serait « le pli » idéal, comme l’explique Deleuze : « L’élément génétique idéal de la courbure variable, ou du pli, c’est l’inflexion. L’inflexion est le véritable atome, le point élastique. »³⁸ Cela renvoie à la musique dans la mesure où « Farben » inaugure « rien moins qu’un nouvel espace orchestral, au service d’une apesanteur inédite polarisant la perception sur le miroitement des couleurs de “l’accord changeant” », c’est-à-dire qu’il se crée une sorte de mouvement pendulaire – inflexion mécanique idéale s’il y en a – depuis l’accord de « Farben » lui-même. Or, cette « apesanteur » et ces « miroitements des couleurs » sont le fruit de plusieurs types d’« inflexion » ayant lieu aux niveaux harmonique, timbrique et rythmique. C’est selon ce fil conducteur que nous proposons d’aborder cette œuvre, car Schoenberg semble se servir d’un dispositif assez précis pour construire une mise en mouvement très subtile. Une mise en mouvement qui débouchera sur une précipitation de toutes les dimensions de l’écriture, comme nous le verrons, et que pour mieux comprendre celle-ci, il faudra observer le mouvement global conçu en ses parties et depuis son « commencement », tel le trait qui *infléchit* un point qui devient ensuite courbe, comme chez Paul Klee (et que Deleuze utilise pour illustrer l’« inflexion ») :

Bernard Cache définit l’inflexion, ou le point d’inflexion, comme un singularité intrinsèque. Contrairement aux « extrema » (singularités extrinsèques, maximum et minimum), elle ne renvoie pas à des coordonnées : elle n’est ni en haut ni en bas, ni à droite ni à gauche, ni régression ni progression. Elle correspond à ce que Leibniz appelle un « signe ambigu ». Elle est en apesanteur ; même les vecteurs de concavité n’ont rien à voir encore avec un vecteur de gravité, puisque les centres de courbure qu’ils déterminent oscillent autour d’elle. Aussi l’inflexion est-elle le pur Événement, de la ligne ou du point, le Virtuel, l’idéalité par excellence. Elle s’effectuera d’après des axes de coordonnées, mais pour le moment elle n’est pas dans le monde : elle est le Monde lui-même, ou plutôt son commencement, disait Klee, « lieu de la cosmogénèse », « point non dimensionnel », « entre les dimensions ».³⁹

³⁸ Gilles DELEUZE, *Le pli : Leibniz et le baroque*, Les Éditions de Minuit, 1988, p. 20.

³⁹ *Ibidem*, p. 20-21.

Ligne *active* prenant librement ses ébats. Promenade pour la promenade, sans but particulier. Agent : un point en mouvement (fig. 1) :



Fig. 1

Ex, 3 : dessin de Paul Klee issu de ses « esquisses pédagogiques »⁴⁰. Deleuze cite cette illustration dans *Le Pli* au moment où il parle de l'« inflexion ».

La forme de « Farben » peut être comprise à partir de trois gestes principaux – déterminés à leur tour par des positions de l'accord de « Farben » – qui semblent articuler la forme de la pièce : un accord statique initial qui se met en mouvement jusqu'à aboutir sa transposition un demi-ton plus bas ; puis, depuis cette transposition s'articule le développement qui s'achèvera avec une dense « précipitation » avant la reprise de l'accord initial pour la partie finale. Nous analyserons donc la pièce à travers trois types d'« inflexions » ; harmonique, timbrique (*Klangfarbenmelodie*) et rythmique. Plus particulièrement, nous questionnerons les types de processus permettant que chacune de ses dimensions se déploie jusqu'à la « saturation » en quelque sorte.

Exemple 4 : plan formel de « Farben » auquel nous ferons référence.

⁴⁰ Paul KLEE, *Théorie de l'art moderne*, Éditions Denoël (Essais Folio) 1964 et 1985, p. 73.

3.1 Inflexion harmonique : introduction à l'accord de « Farben » ; « fugue », choral, canon ; élément imitatif

Tout comme les notes composant l'« accord de Tristan », ce que l'on entend par « accord de Farben » est avant tout une disposition d'intervalles, une « géométrie » disons, composée de cinq notes : *do, sol#, si, mi, la*. Ceci donne consécutivement les intervalles de quinte augmentée, tierce mineure et deux quarts justes. À l'intérieur de l'accord l'on trouve aussi une septième majeure entre *do* et *si*, une sixte mineure entre *sol#* et *mi* ainsi qu'une neuvième mineure entre le *sol#* et le *la* (et les intervalles composés plus éloignés, soit une dixième majeure entre *do* et *mi*, et, entre *do* et *la*, une treizième majeure). Harmoniquement, l'accord de « Farben » contient la triade de *la* mineur empilée à une triade de *mi* majeur, suggérant une tonique « enchevêtrée » à sa dominante, ce qui évoque d'une certaine manière un univers tonal détourné. C'est un peu ce que semble dire Jean-Louis Leleu lorsqu'il affirme que l'accord de « Farben » est emblématique d'un « double mouvement » dans lequel « loin d'être congédiée, la logique tonale est conservée dans sa négation même. »⁴¹



Exemple 5 : notes de l'accord de « Farben ».

Mais ce qui nous intéresse surtout ici est de voir l'évolution de cet accord. Il faut d'abord dire que la géométrie de l'accord se confirme comme une géométrie « structurale » dans la mesure où, durant son déploiement à travers la pièce, on revient constamment sur cette géométrie chordale transposée à d'autres hauteurs, circonscrivant ainsi le point de départ et retournant à lui.

	A	A(-1)	A(+2)	A(+4)	A(+3)	A(+2)	A(+1)	A	A(+1)	A	A(-1)	A(+1)	A
mes.:	1 - 8	9 - 14	15 - 23	24 - 27	28 - 29			30 - 38		39 - 40		41 - 42	43 - 44

Ex. 6 : évolution de l'accord de « Farben » (A) dans ses différentes transpositions à travers la pièce.

⁴¹ Jean-Louis LELEU, *La construction de l'idée musicale : Essais sur Webern, Debussy et Boulez*, Éditions Contrechamps, 2015, p. 68.

Qu'il s'agisse d'une « fugue »⁴⁴ ou non, cela a moins d'importance que l'élément imitatif de ce motif en forme de « mordant » qui permet de transporter (ou d'« infléchir ») progressivement la géométrie de l'accord de « Farben » vers d'autres hauteurs : au début, le canon à cinq voix s'effectue dans l'ordre 2-1-4-3-5 ; quand la voix 2 descend d'un ton, la voix 1 monte d'un demi-ton, et ainsi de suite jusqu'à ce que chaque voix atteigne sa position dans la géométrie originale déplacée d'un demi-ton (tout en transitant par une hétérogène panoplie d'accords de passage – certains contenant des clusters chromatiques, d'autres dotés d'une étrange apparence tonale). En outre, une vue de l'ensemble de la pièce montre en effet que ce motif (« M ») est présent pendant tout le déroulement, toujours imité en canon. Après l'Exposition, il apparaît imité à quatre voix durant le Développement.

Ex. 8 : motif « M » imité à cinq voix dans l'Exposition puis à quatre voix lors du Développement.

Ensuite, vers la fin du Développement, entrant dans le moment de « Précipitation », les imitations s'accélérent en se succédant de plus en plus près les unes des autres (ce qui conduit Alain Poirier à parler d'une « strette »). À ce moment-là, la tendance harmonique est celle d'un « tissage » chromatique de plus en plus

⁴⁴ Schoenberg considérait la fugue plus comme un procédé d'écriture que comme une forme en soi. En tout cas, il s'agit bel et bien d'une référence à une tradition savante qui relie le contrepoint de Bach à l'écriture « monothématique » de Haydn, pour ne mentionner que ces deux-là. Ainsi, Schoenberg écrira à Busoni, le 22 janvier, 1912 : « Dans une fugue, conformément à sa nature, ce sont les voix secondaires qui produisent les thèmes principaux. En revanche, la mise en relief exclusive des thèmes principaux, même si elle fait très érudit n'est jamais effective du point de vue musical. J'ai tendance à penser que le thème devrait apparaître, la plupart du temps, comme un accompagnement des voix secondaires. Le thème, pour ainsi dire comme la couleur primaire, comme le fond neutre à partir duquel devraient se détacher le dessin, les formes et les couleurs. Mais si c'est le fond qui se détache (!!), alors tout le reste se trouve dans l'ombre. Chaque atmosphère, chaque flux, tous les contrastes s'annulent. » dans Arnold SCHOENBERG, Ferruccio BUSONI et Vassily KANDINSKI, *Schoenberg – Busoni Schoenberg – Kandinsky : Correspondances, textes*, Éditions Contrechamps 1995.

dense qui descend par broderies depuis la transposition la plus aiguë de l'accord de « Farben » – A(+4) à la mesure 27, voir l'Exemple 6 – et jusqu'à sa géométrie originale une fois que le « tourbillon » s'est arrêté à la mesure 30 (Réexposition).

Ex. 9 : motif « M » vers la fin du Développement, au moment de la « Précipitation ».

Puis, entre les mesures 30 et 37, le motif « M » apparaît renversé, ce qui permet, logiquement, de construire le mouvement inverse à celui du début – A vers A(-1), désormais A qui va vers A(+1). Les dernières mesures contiennent le mouvement parallèle des différentes positions de l'accord de « Farben » et des usages du motif « M » encore une fois renversé (ainsi qu'une possible lecture du motif « M » en rétrograde depuis la note finale).

Ex. 10 : motif « M » renversé dans la Réexposition (mes. 30-37) et lors de la Coda, renversé et joué homophoniquement (mes. 38-43).

Ainsi, le motif « M », et les différents canons construits à partir de lui, joue un rôle moteur à travers la pièce. Pendant l'Exposition, c'est lui qui déclenche le mouvement du choral. Vers la fin du Développement, sa réitération « condensée » en descente chromatique précipite le mouvement de fuite du discours orchestral. Dans la

Réexposition, il sert à reprendre le mouvement initial tout en variant la tendance de mouvement par le biais du renversement. Finalement, dans la Coda, le motif « M » n'est plus traité canoniquement mais homophoniquement, ce qui renforce en quelque sorte sa présence ; il se trouve cette fois-ci non pas « camouflé » mais plutôt joué en simultané par le vaste choral.

De telle sorte que, s'il s'agit d'« inflexion » harmonique, celle-ci semble en premier lieu être déposée dans le très bref parcours intervallique qui compose ce motif « M » en forme de mordant (semblable au pli simple de Klee). Car, grâce à lui, les transpositions produites par les canons créent des « inflexions » de l'accord de « Farben » dans la mesure où il se voit « infléchi » dans ses éléments internes (ses « particules », on aurait envie de dire) pour se transfigurer progressivement à d'autres hauteurs, tout en gardant sa géométrie. Puis, comme nous l'avons dit, à un niveau plus global l'on peut percevoir aussi une sorte d'« inflexion » (à l'image du pli simple de Klee aussi) entre les gestes principaux (voir l'exemple 4) définis par les positions de l'accord de « Farben » : la géométrie de départ (geste 1) s'annonce, statique, puis se dirige subtilement vers le grave (geste 2), pour ensuite monter lors du Développement vers des positions plus hautes et enfin revenir dans une descente « condensée » sur elle-même. Globalement, une courbe inférieure et supérieure se dessine. En effet, l'écriture imitative et contrapuntique chez Schoenberg est loin d'être abandonnée au détriment d'une nouvelle esthétique. Bien au contraire, il se sert du processus de combinatoire intervallique pour gérer minutieusement la trame globale. Dans un sens, comme le dit A. Poirier, les « tissages » chromatiques complexes produits dans « Farben » (notamment au moment de la « Précipitation ») annoncent en quelque sorte ce qui serait bien des décennies plus tard la « micro-polyphonie » *ligetienne* :

En tant que « combinatoire intervallique entre les voix », le contrepoint trouve ainsi sa première raison d'être dans « Farben ». En outre, la conduite de la polyphonie fuguée à cinq voix réelles sur la totalité du mouvement permet à Schoenberg de contrôler au plus près cette harmonie en termes de *gestion de l'espace*, notion mise en avant plus récemment par Ligeti : la dispersion des éléments dans la « micro-polyphonie » du développement schoenbergien n'est rendue possible que grâce à une maîtrise rigoureuse de la superstructure.⁴⁵

⁴⁵ A. POIRIER, *op. cit.*, p. 107.

3.2 Inflexion du timbre : *Klangfarbenmelodie* ; orchestration et texture ; couleurs articulées à la forme ; « Précipitation » (saturation des couleurs)

Sur la première page de « Farben », on peut lire le commentaire suivant du compositeur : « Le passage d'un accord à l'autre doit se faire presque imperceptiblement, de telle sorte qu'on ne remarque aucune accentuation du groupe d'instruments qui entre, afin que seul le changement de couleur soit sensible. » La couleur est incontestablement première dans « Farben », et ceci malgré son titre qui, nous l'avons vu, changea selon les éditions. Au-delà des différentes traductions du terme de *Klangfarbenmelodie* – soit « mélodie de timbres » ou bien, « mélodie de couleurs et timbres », etc. – le fait est que la notion de « mélodie » (y compris la subtilité des processus contrapuntiques que l'on vient de décrire) se trouve ici camouflée derrière celle de « timbre – harmonie », ou celle de « couleur – harmonie ». C'est-à-dire que, au moins à l'écoute, l'on saisit un bloc de cinq sons invariable, cependant « modulant » en termes de couleur pendant les trois premières mesures. Une fois que le mouvement mélodique commence à se produire, on ne le perçoit que comme des variations constantes dans la couleur de l'ensemble. « Rien qu'un changement varié et ininterrompu de couleurs, de rythmes et d'atmosphères [*Farben, Rhythmen und Stimmungen*] » comme écrira Schoenberg.

Le passage d'un accord à l'autre dont parle Schoenberg correspond à une modulation d'ordre timbrique. Il conçoit pour cela un dispositif simple mais très effectif dans lequel chaque note du choral est reprise par un autre instrument avant que la première attaque ne disparaisse. Ainsi, chaque son se fond dans un autre. Le moment précis où s'effectue le « point de fusion » correspond à ce que nous pouvons nommer une « inflexion » du timbre. Le dispositif d'« inflexion » timbrique de départ est le suivant :

Ex. 11 : dispositif d'« inflexion » timbrique dans « l'accord changeant ».

3.2.1 Orchestration et texture :

Le travail instrumental dans « Farben », couramment dénommé *Klangfarbenmelodie*, vient donc s'ajouter à une structure contrapuntique rigoureuse, à tel point que la complexité polyphonique devient secondaire (malgré son attractive déduction logico-rationnelle⁴⁶) par rapport au rôle protagoniste qu'acquiert la couleur modulante. Comme l'explique François Nicolas, « le travail instrumental va topologiser cette structure algébrique en sorte de composer ce qui constitue véritablement la matière musicale de l'œuvre. »⁴⁷ Si Nicolas parle de « topologie » c'est peut-être parce que celle-ci s'occupe d'espaces contigus, des limites de ceux-ci, de leurs points de fusion ; d'« inflexion »⁴⁸, etc. Et ceci parce que, d'après le musicologue, l'orchestration de « Farben » se fait « par tuilage de couleurs [...] »⁴⁹, donc par succession de « calques » (formés par des combinaisons instrumentales) qui se fondent les uns dans les autres.

De nombreuses combinaisons de familles instrumentales composent cette opération de « tuilage » constant. Ces combinaisons sont illustrées dans l'analyse détaillée du musicologue américain Charles Burkhart⁵⁰ qui relève 87 combinaisons instrumentales depuis le début de la pièce jusqu'à sa fin. Nous nous référerons ici à son illustration de l'orchestration de l'ensemble de la pièce en fonction du choral (bien que, dans sa simplification rythmique, elle ne contienne que les attaques et non pas le chevauchement d'une combinaison à l'autre) :

⁴⁶ Voir le commentaire d'Alain Poirier : « Le véritable thème de "Farben" apparaît comme une matrice de couleurs, instrumentales et intervalliques. Et mettre en avant la rigueur de la polyphonie contrapuntique – la dimension la plus évidente dans l'analyse – en renvoyant le timbre au second plan reviendrait d'abord à diminuer l'originalité de cette composition unique, alors que, nous l'avons dit, la rigueur de l'écriture fuguée apparaît comme un *moyen de contrôler l'espace* et non comme un but en soi [...] » dans A. POIRIER, *op. cit.*, p. 108.

⁴⁷ F. NICOLAS, *op. cit.*, p. 83.

⁴⁸ Par exemple le ruban de Möbius, surface infléchie sur elle-même et dont les deux faces ne font qu'une, est un célèbre sujet d'étude de la topologie.

⁴⁹ F. NICOLAS, *op. cit.*, p. 84.

⁵⁰ Charles BURKHART, « Schoenberg's Farben : An Analysis of Op. 16, N° 3 », *Perspectives of New Music*, Vol. 12, N° 1/2 (Automne, 1973 – Été, 1974), pp. 141-172.

Measures 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11

Instrument Combination ① ②

25 26 27 28 29

1 ← Prime Series ————— 10 ← Retrograde ————— 9 8 7 4 5 3 2 1 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 1 2 3

(27) (28) (29) (30) (31) (32) (33) (34) (35) (36) (37) (38) (39) (40) (41) (42) (43) (44) (45) (46) (47) (48) (49) (50) (51) (52) (53) (54) (55) (56) (57) (58) ————— (59) (60) (61) —————

VAh FL VNm CL EH VN Vm OB VA Vcm HN TP TPm HN HNm VC VA OB EH VN CL Vln FL VCh
 VCh CL FL OB BN TPm TBm TP VC HN OB TBm FL OB HN HNm TP BN TPm OB BN CL VCh
 VCh EH BN HNm FL VC OB VN TB BN TPm Vln VNm TPm BN TB VN FL TBm HNm FL EH VCh
 VCh VNm VC BN CL VN HNm EH CL BC OB EH BC OB BC TPm CL BC VN BN TPm VN VA VNm TBm BN CL VNm HNm CL CL BC EH EH VNm Vcm BN CL

DBh HNm CN BC BN HN TBm TB DB TBm DB CN DB TBm CN DB TBm CN DB TBm CN DB TBm CN DB TBm

(C4) ————— C4 C-3 C-2 C-1 C0

30 31 32 33 34 35 36 37 38 39 40 41 42 43 44

(62) (63) (64) (65) (66) (67) (68) (69) (70) (71) (72) (73) (74) (75) (76) (77) (78) (79) (80) (81) (82) (83) (84) (85) (86) (87)

VCh VN HNm FL CL TPm OB BN EH OB TP HNm Vcm FL VA CL HN EH CL OB FL BN VNm TBm FL VNm BN
 VCh BN EH HNm Vcm TBm CL TPm Vcm HN FL EH CL BN VNm FL BN HN OB HN CL OB BN Vcm VNm TP FL
 VCh CL Vcm VA BN VN HNm VA TB BN VNm TPm FL VC HNm HNm CL BN Vln CL EH VAm Vcm VN TPm BN HNm TP
 DBh VA TBm BN BC EH DB HN CL VA TBm CL VN TPm DB BN TBm TPm BN TB BC CL EH CL TB CL EH

DBh HN BC TBm VAm DB CN VC TU BN TBm BC HNm VAm CN BN TU BC HN DB BN VA HNm BC CN BN HNm CN BC DB VAm

(C0) C-1 C0 C-1 C-1 C0

Ex. 12 (page précédente et page actuelle) : illustration des combinaisons instrumentales issue de l'analyse de Charles Burkhart (nomenclature des instruments en anglais).

Grâce à la texture homogène des cinq voix, disposées verticalement depuis le début, une continuité à la perception est reconstituée en dépit de la discontinuité de chaque partie instrumentale. Ainsi, comme l'explique Alain Poirier, la texture de « Farben » peut être interprétée « comme une superposition de “calques” dont chaque couche masque et absorbe les précédentes », en sachant que ces « calques » se composent de parties individuelles, légèrement mouvementées, mais qui composent pourtant une seule grande texture.

3.2.2 Couleurs articulées à la forme :

Sans décrire l'intégralité des combinaisons instrumentales et leur rapport aux segments de la pièce, nous pouvons tout de même signaler certains choix de couleurs orchestrales par rapport aux articulations de la forme, qui aident à expliquer le phénomène d'« inflexion timbrique » qui se produit dans « Farben ».

Dans la première partie, l'aboutissement de l'Exposition sur l'accord A(-1) à la mesure 11 est souligné par un point d'orgue englobant la géométrie A(-1) transposée dans le grave chez les violoncelles et la « ponctuation » en quintes chez les contrebasses (nous aborderons la question rythmique ultérieurement). Suivant la logique de masque des attaques et des extinctions, l'harmonie des violoncelles émerge alors en donnant lieu au Développement sur le même accord engendré mélodiquement. Sur la couche des violoncelles on entend des attaques à la harpe, d'abord l'arpège de la triade de *Mib* contenue dans A(-1) et qui semble évoquer pendant la brièveté d'une mesure une sonorité *mahlérienne* conjuguant cordes et harpe semblable à la « suspension » post-romantique de l'Adagietto de la *Symphonie n° 5*.

Un effet semblable d'harmoniques de cordes provoque une brève suspension à la fin du Développement (mes. 25) avant le déclenchement de la *strette*. Ici, c'est-à-dire, durant la « Précipitation » s'effectue, un terme de couleur orchestrale, un considérable travail de densification de combinaisons instrumentales et de « resserrement » dans la logique de « calques » s'absorbant les uns les autres. Ce point particulier est celui qui nous semble le plus pertinent pour expliquer le moment de la « Précipitation » d'un point de vue timbrique.

3.2.3 « Précipitation » : saturation des couleurs

Une des choses les plus surprenantes de l'analyse de Burkhart est la détection d'un principe sériel⁵¹ concernant la *Klangfarbenmelodie* aux mesures précédant le moment de « Précipitation » et jusqu'à la fin de celle-ci (voir ex. 9, mes. 25-29). Au-delà de la sérialisation⁵² en-soi (suffisamment bien exposée chez Burkhart) ce que nous pouvons ici constater, c'est un processus similaire à l'« inflexion harmonique » qui aboutit – à partir de son élément constitutif primaire (le motif « M ») – à une *strette* accélérée (les motifs s'imitant les uns après les autres de façon « condensée ») ; ici, l'« inflexion timbrique » aboutit elle aussi à un état de « saturation ». Nous sommes face à une « saturation » de la couleur cette fois-ci, et qui, encore une fois, n'est autre chose qu'une condensation accélérée du dispositif d'« inflexion timbrique » de départ : le passage, sur une même note, de chaque instrument du choral à un autre, se fusionnant par conséquence entre eux au moment de la transition et modulant ainsi le timbre, donc, la couleur du son.

Paul Klee a dit qu'« une conséquence majeure de l'attitude expressionniste est en effet d'élever la construction au rang d'un moyen d'expression », d'en faire « son insistance opératoire. »⁵³ Ici, très littéralement, Schoenberg nous présente un certain « jeu de couleurs » de départ, un dispositif subtil de combinaisons de timbre. Ensuite – et voici une des caractéristiques qui témoignent de son « attitude expressionniste » – il opte pour une « insistance opératoire » en poussant les combinaisons instrumentales à l'extrême, en concentrant les espaces de fusion au maximum par l'accélération, etc. Comme le dit François Nicolas, entre les mesures 26-29, « la combinatoire des timbres engendre le geste expressif »⁵⁴. Le résultat est, pour l'espace de quelques mesures, un véritable débordement de combinaisons de timbres ; une « saturation » de

⁵¹ À propos du moment sériel dans *Farben*, François Nicolas écrit : « Cette combinatoire singulière, qui n'a été décelée que très tardivement (dans les années soixante-dix), se révèle avoir été au principe même de la composition de ce passage dans la mesure où l'on en trouve la trace dès les premières esquisses de Schoenberg [...] On conçoit aisément que certains aient voulu y voir le pressentiment de ce qui deviendra d'abord la série dodécaphonique puis, ultérieurement, le sérialisme étendu aux timbres instrumentaux. » dans F. NICOLAS, *op. cit.*, p. 92-94.

⁵² Curieusement, Adorno trouve dans la *Klangfarbenmelodie*, lui aussi, les origines de la technique dodécaphonique : « Déjà dans sa phase expressionniste, Schönberg avait la vague idée d'une telle convergence, comme par exemple dans le concept de *Klangfarbenmelodie*. Ce concept dit que le simple changement instrumental de timbre, les sons restant les mêmes, peut prendre une force de mélodie sans qu'il se produise une vraie mélodie au sens proprement traditionnel du terme. Plus tard l'on cherchera un dénominateur commun pour toutes les dimensions musicales : c'est là, l'origine de la technique dodécaphonique. » dans Th. W. ADORNO, *Ph. Nouvelle Musique*, *op. cit.*, p. 63.

⁵³ P. KLEE, *op. cit.*, p. 10.

⁵⁴ F. NICOLAS, *op. cit.*, p. 94.

couleur insaisissable juste avant d'atteindre la « couche » homogène des cordes en harmoniques jouant l'accord de « Farben » à la mesure 30, pour ensuite reprendre le mouvement initial sous une autre disposition de couleurs. Alors la *Klangfarbenmelodie*, pour laquelle « Farben » est souvent reconnue, n'est pas ici tout simplement un travail de fusion timbrique de plusieurs instruments sur une même note. François Nicolas a exprimé son hypothèse sur « Farben » en disant que « son véritable enjeu n'est pas la *Klangfarbenmelodie* comme telle. »⁵⁵ Il nous semble, pour répondre à Nicolas, que le véritable enjeu en termes de « couleurs » dans « Farben » est celui d'une « inflexion » établie dès le départ dans le dispositif de fusion instrumentale (ce que l'on entend généralement par *Klangfarbenmelodie*, donc) mais dont l'importance consiste en son évolution, grâce à l'insistance opératoire, vers une « saturation » totale de la couleur orchestrale.

Nous avons dit précédemment à propos de l'Idée et de la Représentation que Schoenberg organise des petits agencements de logique musicale même là où il n'en est pas conscient, le compositeur étant pour lui « esclave d'une force supérieure ». Nous l'avons aussi dit, Schoenberg décrivait la *Klangfarbenmelodie* deux ans après l'*Op. 16* comme une « fantaisie futuriste » dont l'alternance des couleurs instrumentales pourrait « fonctionner selon un type de logique » équivalent à celui qui prévaut pour les hauteurs d'une mélodie. La vérité est qu'en dépit même du principe sériel identifié par Burkhart, Schoenberg a omis « Farben » dans son *Traité*, peut-être parce qu'il la considérait encore « embryonnaire », ou peut-être parce que l'embryon manifestait des volontés organisatrices ignorées par Schoenberg lui-même. Ceci peut paraître une hypothèse d'ordre ésotérique mais elle répond au contraire à des enjeux esthétiques et créatifs centraux chez Schoenberg durant ces années-là. Par exemple, dans une lettre à Kandinsky de 1911 il exprime qu'il recherche « l'Élimination de la volonté consciente dans l'art » afin d'assouvir sa nécessité de s'exprimer « *soi-même* » – « l'art appartient à l'*inconscient* », dit Schoenberg, ce qui justifierait la rapidité de composition de l'*Op. 16* et d'*Erwartung* : « S'exprimer *directement* ! Non pas exprimer son goût, son éducation, son intelligence, ce que l'on sait, ou ce que l'on sait faire. Aucune de ces qualités *acquises* ; mais les qualités *innées, instinctives*. »⁵⁷

⁵⁵ *Ibidem*, p. 78.

⁵⁷ Schoenberg à Kandinsky le 24 janvier 1911 (donc, durant les années de « la lave ») dans Philippe ALBÈRA (dir.), *Schoenberg – Kandinsky. Correspondance, écrits : Revue Contrechamps n°2*, Éd. Contrechamps, 1984.

La logique musicale de la dimension timbrique dans « Farben » est-elle donc le produit d'un travail inconscient ? Nous sommes motivés à le croire en lisant le compositeur : « Lorsque j'écris, les symptômes bien connus de ma logique musicale apparaissent, même à des endroits où je ne les ai pas consciemment placés [...] », écrira Schoenberg. Si on accepte cette hypothèse, que voudrait donc exprimer cet « inconscient » par la saturation des couleurs, par la stabilité d'un mouvement pendulaire initial s'infléchissant jusqu'à la précipitation et jusqu'au débordement des combinaisons instrumentales ? Quoi qu'il en soit, il s'agit d'un geste profondément expressionniste qui fait d'un phénomène subjectif – dans ce cas, un dispositif d'« inflexion » timbrique, non « communicatif » en-soi – un moyen radical d'expression, comme semble bien le suggérer F. Nicolas peu après son hypothèse sur la *Klangfarbenmelodie* dans cette pièce :

[dans « Farben »] il y a plus encore ce qu'on peut appeler sa stratégie propre, ce qui fait que son déploiement n'est nullement celui d'un être naturel mais le jeu d'une subjectivité [...] toutes choses qui indiquent que l'œuvre se déploie comme une modalité d'être plutôt que comme pur et simple être-là.⁵⁸

3.3 Inflexion rythmique : mouvement pendulaire (balancement) et évolution rythmique ; « Précipitation » (strette) ; événements rythmiques (« taches » sonores)

Le passage d'une couleur instrumentale à une autre (inflexion timbrique) n'est possible que grâce à un dispositif rythmique simple instauré dès le départ sur l'accord de « Farben ». L'écriture rythmique est en effet déterminante pour le balancement de l'accord initial réparti entre deux groupes de cinq instruments solistes. Quant au mouvement rythmique instauré, il semble imiter les oscillations constantes d'un mouvement pendulaire. Rappelons ce que Schoenberg indique sur la partition : « Le passage d'un accord à l'autre doit se faire presque imperceptiblement, de telle sorte qu'on ne remarque aucune accentuation du groupe d'instruments qui entre, afin que seul le changement de couleur soit sensible. » Ainsi, donc, le « point de fusion » de couleur instrumentale décrit précédemment est aussi un travail de « masquage » des attaques et des extinctions de chaque son. « Masquage » s'effectuant dans une pulsation à la blanche liée à croche (5 croches) pour les vents, et à la noire pointée (3 croches) pour les deux cordes solos plus graves. L'ensemble du mouvement consiste en une lente oscillation pendulaire dans la partie supérieure de l'accord et, dans la

⁵⁸ F. NICOLAS, *op. cit.*, p. 78.

partie la plus grave, une impulsion légèrement plus accélérée à la basse apportant le « balancement ». Voici ce que nous appelons le dispositif d'« inflexion » rythmique dans sa forme initiale :

Exemple 13 : dispositif d'« inflexion » rythmique.

Ce dispositif comporte à la fois un « rythme événementiel » à la noire et s'inscrit dans le cadre d'un rythme harmonique à la ronde. Le rythme harmonique à la ronde, presque immobile durant l'Exposition, évolue pendant le Développement à la blanche à partir de la mesure 21. Ensuite, comme dans les catégories harmonique et timbrique décrites précédemment, l'accélération rythmique aboutit elle aussi à un point culminant central (mes. 26-29) par densification lors de la « Précipitation ». À partir de la Réexposition (mes. 30), le rythme harmonique revient sur sa dynamique initiale, tandis que le dispositif d'« inflexion » rythmique stagne encore plus qu'au début – l'impulsion à la noire qui animait le balancement auparavant y est supprimée.

Ex. 12 : évolution du « rythme événementiel » et du rythme harmonique.

3.3.1 « Précipitation » : strette et « plissement » temporel

Comme nous l'avons déjà vu, depuis la mesure 26, mais surtout aux mesures 28-29, s'effectue une condensation extrême où les éléments se précipitent à la double-croche. En fait, le processus de précipitation vertigineuse dans les dimensions harmonique (« tissage » chromatique produit par la succession condensée du motif « M ») et timbrique (« saturation » des couleurs par concentration des combinaisons instrumentales) reste totalement dépendant de l'accélération ayant lieu dans la dimension rythmique. Très sommairement la *strette* (de l'italien « resserrement ») correspond dans l'écriture fuguée au segment dans lequel les éléments motiviques (sujet et réponse, par exemple) se suivent avec des entrées de plus en plus rapprochées – processus souvent employé pour créer un moment de majeure intensité dramatique. Que les mesures en question dans « Farben » correspondent ou non à une *strette* au sens strict du terme n'a pas autant d'intérêt ici que le fait que le rapprochement d'éléments se produit à tous les niveaux, ce qui crée, sur le « statisme » du départ, une sorte de « plissement » temporel, comme le propose Poirier.

Comment évolue le dispositif rythmique vers la *strette* du moment de la « Précipitation » ? Nous avons, d'une part, l'oscillation pendulaire dans la partie supérieure du dispositif qui passera d'une dynamique de « fusion » de deux groupes d'instruments jouant à la blanche (décrite précédemment) à une « ramification » totale de ses parties à partir de la mesure 28. Cette « ramification » correspond à la succession de plus en plus serrée du motif « M » qui fait penser à l'écriture fuguée décrite dans la partie consacrée à la dimension harmonique (voir les Ex. 8, 9 et 10). Deuxièmement, la partie inférieure du dispositif rythmique, c'est-à-dire le « balancement » originellement à la noire, rejoindra, dès la mesure 25, le rythme imposé par le choral supérieur. Ainsi, les deux parties entament verticalement la première accélération à la mesure 26 pour ensuite se disperser totalement entre les mesures 28 et 29. À cela s'ajoutent, dans le travail d'orchestration, des lignes descendantes rapides et en tremolo chez certains pupitres d'alto et violoncelles.

24

rythme de l'« oscillation pendulaire »

« rythme événementiel »
partie supérieure

« rythme événementiel »
partie inférieure

rythme du « balancement »

(première accélération)

28

« rythme événementiel »
parties inférieure et supérieure

ramification de la partie supérieure
(strette)

accélération de la partie inférieure
(strette)

Alto II & V.cello II

etc.

(deuxième accélération)

Ex. 13 : évolution du dispositif rythmique vers la « Précipitation », mes. 24-30.

Le « plissement » dont parle Poirier correspond à une accélération vertigineuse, insaisissable (tout se passe entre *ppp* et *mp*) et semble aussi faire référence à un type d'« inflexion » exponentielle, ou plutôt, à une « inflexion » qui a évolué exponentiellement ; graduellement et de façon accélérée. En outre, ce « plissement » temporel contiendrait dans son sein quelque chose de catastrophique ; résonance d'un appel vertigineux chez le compositeur, d'après Poirier :

Le moment intense de « plissement » du temps dans la strette constitue le point ultime et peut-être le plus insaisissable de la profonde introspection schoenbergienne qui se réalise dans l'écroulement – encore geste de la catastrophe – à l'opposé de la calme stabilité du début et avant le retour à la texture initiale irrémédiablement marquée par la dispersion instrumentale du développement.⁵⁹

⁵⁹ A. POIRIER, *op. cit.*, p. 111-112.

3.3.2 Événements rythmiques : des figures aux « taches sonores »

Un élément dont nous n'avons pas parlé jusqu'ici – par son caractère unique et isolé – ce sont certains « événements » rythmiques qui apparaissent éparpillés à travers la pièce et qui se montrent au moins à première écoute comme indépendants de l'organisme du vaste choral. Aux premières mesures, dans l'espace harmonique quasi statique (pulsation fixe à la blanche), Schoenberg introduit un premier événement rythmique « brève – longue » à la clarinette basse prenant la forme d'une sorte de « ponctuation » (appelé ainsi autant par A. Poirier que par F. Nicolas).



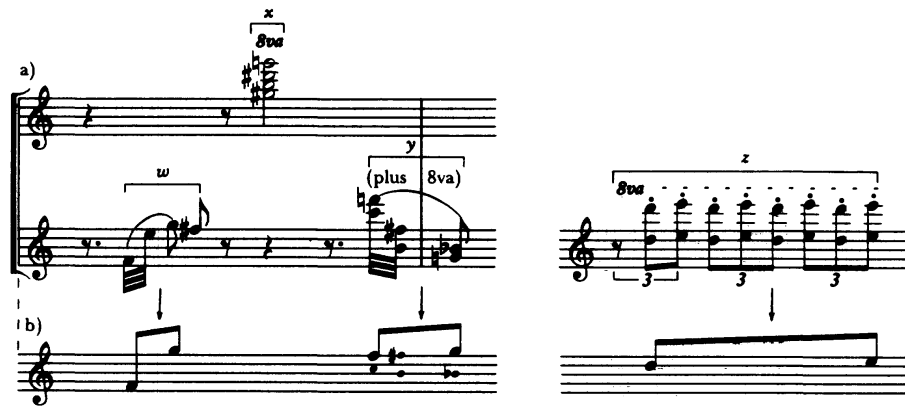
Ex. 14 : figure correspondant au premier groupe d'événements rythmiques.

Cet événement apparaît à plusieurs reprises transposé, la plupart du temps dans le spectre grave et, après la première apparition, harmonisé en quintes superposées. Les quintes sont en rapport avec les quartes superposées de l'« accord de Farben » comme l'illustre Burkhart dans son analyse (exemple ci-dessous). Ici, nous percevons aussi comment, entre les mes. 27-30 correspondant à la « Précipitation », ces quintes superposées font apparition de façon condensée, intensifiant ainsi la descente totale de la matière orchestrale.

Ex. 15 : apparitions de la figure correspondant au premier groupe d'événements rythmiques.⁶⁰

Le second groupe d'événements consiste en des figures plus variées et complexes, illustrées dans l'exemple ci-dessous. Les figures *w*, *x* et *y* ont toutes lieu d'abord entre les mes. 20-21, puis entre les mes. 24-25. L'accord de la figure *x* se manifeste aussi sous la forme d'harmoniques joués par les cordes aux mesures 20, 24 et 31. La figure *z*, peut-être la figure la plus vivace dans la pièce, apparaît exclusivement à la mesure 31 comme ponctuation annonçant l'arrivée de la Réexposition.

⁶⁰ Illustration issue de C. BURKHART, *op. cit.*, p. 149.



Ex. 16 : second groupe d'événements rythmiques.⁶¹

S'il y a une interrelation entre les deux groupes d'événements rythmiques, celle-ci repose alors sur les distances de seconde, principalement de seconde majeure. Nous avons dit que ces éléments semblent indépendants de l'organisme principal à l'écoute, surtout dans leurs premières apparitions. Cependant, après avoir analysé l'accélération du motif « M » durant la « Précipitation », nous pouvons constater que la figure « brève – longue » s'y manifeste de forme littérale et exacte.



Ex. 17 : apparition du premier groupe d'événements rythmiques dans la « Précipitation » comme évolution du motif « M » dans la *strette*.

En même temps, nous partageons l'avis de Burkhart, c'est-à-dire que l'importance de ces figures n'est pas à retrouver dans leur correspondance avec l'organisme mais « en opposition à lui ». Car elles constituent une « couche » (*layer*) séparée et superposée au corps principal de la composition, à la manière d'un *collage*.

⁶¹ *Ibidem*, p. 150.

Une médiation de ces deux optiques nous paraît possible et pertinente. En effet, les figures rythmiques sont « en opposition » au tissu orchestral principal dans la mesure où elles viennent contraster et dynamiser le statisme du choral ; elles font irruption, dans un sens, telles des « taches sonores » – pour reprendre l’expression d’Adorno – sur un fond plus stable. Mais, elles anticipent aussi, par leur filiation matérielle si claire, le moment de plus grande condensation et dissolution orchestrale correspondant à la « Précipitation ». C’est-à-dire, qu’elles trouvent peut-être leur origine dans l’organisme orchestral au moment de sa « chute » vers ce « vaste tourbillon. »⁶² Elles fonctionnent presque, si l’on se permet l’allégorie, comme des *flashbacks* prémonitoires hallucinés qui anticipent le chaos. En tout cas (et pour le dire autrement) l’attitude expressionniste de Schoenberg, nous dit Adorno, s’éloigne de l’expression dramatique traditionnelle justement en ce qu’elle introduit désormais le « choc » ; des éléments qui sembleraient issus du « sismographe » d’une expression inconsciente :

Depuis Monteverdi et jusqu’à Verdi, la musique dramatique, comme véritable *musica ficta*, présentait l’expression en tant qu’expression stylisée, médiate, c’est-à-dire l’apparence des passions [...] Il en est tout autrement chez Schönberg. Chez lui, l’aspect véritablement nouveau, c’est le changement de fonction de l’expression musicale. Il ne s’agit plus de passions feintes, mais on enregistre dans le médium de la musique des mouvements de l’inconscient réels et non déguisés, des chocs, des traumatismes.⁶³

Il nous semble donc que ces figures sont autant en contradiction avec l’organisme statique du départ que partie essentielle de son moment le plus vertigineux. Dans un sens, elles aident à introduire le « vertige » dans le statisme, créant une sorte de rapport dialectique. Nous soutenons que ces éléments correspondent aux « taches sonores » dont parle Adorno en reliant leur comportement à celui des traces violentes et éphémères dans la peinture. Par exemple, dans une note de bas de page de la *Philosophie de la Nouvelle Musique*, nous apprenons que de telles « taches sonores », se trouvent pour le philosophe dans certaines mesures d’*Erwartung* dont la mesure 10 ci-après.

⁶² F. NICOLAS, *op. cit.*, p. 85.

⁶³ Th. W. ADORNO, *Philosophie de la Nouvelle Musique*, Paris, Gallimard, 1979, p. 50.

Ex. 18 : « taches » sonores d’après Adorno, mesures 10-11 d’*Erwartung*.

Nous pouvons induire qu’Adorno fait référence aux figures rapides (presqu’en appoggiature) et en intervalles de secondes au hautbois, à la clarinette, à l’alto et aux cors, qui viennent se rajouter sur la fin d’une note tenue (*Nacht...*) à la voix soliste du monodrame – et qui ne sont pas si différents de l’allure générale des brèves figures en intervalles de secondes dans « Farben ». Peu après nous avons des harmoniques *pp* chez les violons (fin de la mes. 10), semblable à la figure *x* jouant un accord en harmoniques. En plus, si l’on considère aussi la mesure 11 comme partie de cette phrase, nous y trouvons des brèves figures descendantes aux grands intervalles, très similaires, donc, aux figures *w* et *y* dans « Farben » (voir Ex. 16). Pour le philosophe, les « taches » sonores seraient des vestiges du « choc » introduit par des forces et des mouvements de l’inconscient. En dernier lieu – conclut Adorno –, ces « chocs »...

[...] attaquent les tabous de la forme, qui soumettent de tels mouvements à leur censure, les rationalisent et les transposent en images. Les innovations formelles de Schönberg étaient apparentées au changement du contenu expressif dont elles servent à faire percer la réalité. Les premières œuvres atonales sont des « procès-verbaux », au sens où en psychanalyse on parlerait de procès-verbaux de rêves. Dans le premier livre publié sur Schönberg, Kandinsky a appelé les images de celui-ci des « actes cérébraux ». Les vestiges de cette révolution de l’expression cependant sont ces taches qui se fixent au même titre en peinture qu’en musique, contre la volonté de l’auteur, comme autant de messagers du ça, troublant la surface sans pouvoir être effacées par des corrections ultérieures pas plus que les traces de sang dans le conte.⁶⁴

⁶⁴ *Ibidem*.

4. « Accord de Farben » : « inflexion absolue » ; singularité (« action restreinte », l'« universel »)

[...] chaque accord renferme en lui le tout, et aussi toute l'histoire.⁶⁵

Nous avons dit que l'« inflexion » était « l'élément génétique idéal de la courbure variable, ou du pli ». Qu'elle est aussi primaire qu'un atome – « point élastique » qui déclenche le mouvement, le comportement. Et nous venons de voir comment chacune des catégories principales de l'écriture de « Farben » – harmonie, couleur et rythme – évolue vers la condensation de l'harmonie, la saturation de la couleur ou encore le « plissement » temporel, lors du moment vertigineux de précipitation.

Ces évolutions se produisent à chaque fois par un processus de transformation graduelle déposé dès le départ dans un dispositif d'« inflexion » particulier pour chaque catégorie. Premièrement, un dispositif d'« inflexion » harmonique consistant en un motif « M » qui sert à transfigurer constamment la géométrie de l'harmonie principale vers d'autres positions d'elle-même, atteignant une dense descente polyphonique et chromatique avant de reprendre sa position originale. En deuxième lieu, un dispositif d'« inflexion » timbrique consistant en une manière de fusionner divers groupes instrumentaux, et qui évolue jusqu'à la saturation des combinaisons instrumentales organisées par un principe sériel. En dernier lieu, un dispositif d'« inflexion » rythmique consistant en une sorte d'oscillation pendulaire pour un groupe d'instruments et un balancement plus mouvementé pour un autre groupe d'instruments, le tout s'accélération (et avec lui les autres dimensions) vers le précipice.

Ce qui doit être ici défendu est que ces trois types d'« inflexion » se trouvent tous contenus dans un matériau de départ. Ainsi, l'« accord de Farben » peut être désormais compris dans une acception plus large comme un matériau composé par une multiplicité de « points élastiques » qui vont s'infléchir graduellement jusqu'à la « déflagration » subtile – entre *pp* et *mp* – des catégories rattachées à ces points. C'est ici aussi que l'on peut reprendre un élément jusque-là discret de l'« accord de Farben ». Les notes qui le composent (et qui déterminent le plus souvent son acception « première »), plus spécifiquement, les triades de *la* mineur et de *mi* majeur « emboîtées » entre-elles, pourraient alors être interprétées comme une espèce de tension harmonique (et historique chez Schoenberg) inhérente au matériau ; tension

⁶⁵ *Ibidem*, p. 47.

cherchant peut-être non pas à se résoudre mais à « implorer », en quelque sorte, dans l'absence de résolution d'une musique atonale.

C'est comme si cette imbrication de deux accords polarisants de la logique tonale présentait déjà en elle-même une première tentative de « dislocation ». Chaque accord renferme en lui toute l'histoire, dans un sens, nous dit Adorno. Alors la « locomotive » de l'histoire de la musique occidentale se trouve ici en panne, comme si quelqu'un avait brisé son circuit en introduisant violemment un objet sur la *Maschinerie* tonale – ou, ce qui revient au même effet, comme si quelqu'un avait tiré le « frein d'urgence », en termes *benjaminiens*. Walter Benjamin, défenseur assidu du matérialisme historique, prend cependant une distance critique envers Marx sur un point important dans ses *Thèses sur le concept d'histoire*, lorsqu'il écrit : « Marx a dit que les révolutions sont la locomotive de l'histoire mondiale. Peut-être que les choses se présentent autrement. Il se peut que les révolutions soient l'acte par lequel l'humanité qui voyage dans le train tire les freins d'urgence. »⁶⁶ Prenant en compte l'allégorie de la locomotive, l'image serait ici celle d'une « dislocation tonale à l'arrêt » – si l'on pense encore à une formulation *benjaminienne* – après avoir brisé la « machinerie tonale », ou bien, tiré son « frein d'urgence ». En d'autres mots, c'est comme si, arrêtée, « pétrifiée », la dialectique traditionnelle de la tonalité opposant tonique et dominante, faisait appel, par la contradiction, à une « inflexion ». Inflexion qui ne sera donc pas seulement tonale mais multiple : « inflexion absolue », dans un certain sens.

Ainsi, l'« accord de Farben », compris comme processus dès le départ, ne contiendrait plus seulement les cinq notes qui le composent, mais aussi – dès lorsqu'on élargit son acception – la « singularité intrinsèque » qu'est l'« inflexion absolue ». Plus qu'un accord, il est donc un matériau-dispositif. En lui sont contenus tous les processus multiples d'inflexion (d'où ce qui peut paraître comme un « absolutisme ») qui évolueront vers une grande précipitation organisatrice.

⁶⁶ Walter BENJAMIN, GS (*Gesammelte Schriften*, « G.S. » : *Œuvres complètes*), I, 3, p. 1232. Il s'agit d'une des notes préparatoires des Thèses, qui n'apparaît pas dans les versions finales du document. Le passage de Marx auquel se réfère Benjamin figure dans les *Luttes de classes en France* (1850) : *Die Revolutionen sein die Lokomotiven der Geschichte* (le mot « mondial » ne figure pas dans le texte de Marx).

4.1 Singularité : « action restreinte » ; « l'universel »

Chercher une singularité – écrit François Nicolas – « c'est toujours chercher localement et non pas globalement. C'est tenter de discerner ce que Mallarmé nommait une *action restreinte* [...] »⁶⁷ Si la singularité des comportements de « Farben » repose sur cette « inflexion absolue » décrite jusqu'ici en tant que processus unique de déploiement de la matière, la singularité cinématique, quant à elle, se trouve dans ce que ces processus *ciblent* en termes de discours, de volonté esthétique. Pour Nicolas, « l'action restreinte » est précisément la focalisation d'un processus. Processus déployable à l'infini et qui contient, dans sa singularité, quelque chose d'« universel ».

L'action restreinte découle de ce que l'universel se donne dans la singularité, et jamais directement comme tel. La restriction est une concentration sur une configuration locale en sorte de la travailler au plus avant de ses possibilités ; c'est une manière de privilégier la profondeur de la pensée sur l'étendue de la représentation.⁶⁸

C'est pourquoi l'action restreinte de « Farben » semblerait correspondre à l'« inflexion » en tant que processus se configurant localement à chaque fois, soit, comme une configuration précise du processus d'« inflexion » pour chacune des dimensions principales de l'écriture. La « restriction », c'est-à-dire, l'opération commune à ces dimensions, c'est ce que permet de travailler celle-ci au plus avant de ses possibilités afin de « privilégier la profondeur de la pensée sur l'étendue de la représentation. »

Mais, justement, que cherche à représenter cette « action restreinte » qu'est l'« inflexion » ? Quel est « l'universel », dont parle Nicolas, qui se donne dans cette singularité ? Il nous semble que ceci ne peut être expliqué que par le moment vertigineux de la « Précipitation » auquel tendent toutes les catégories, ce qui explique la véritable « raison d'être » de l'ensemble processuel ; sa volonté discursive, esthétique, donc, comme nous disions. L'« universel » dans « Farben », c'est peut-être « la chute » comprise dans la précipitation ? *Loi universelle de la gravitation* ou *loi de l'attraction universelle* diraient les physiciens. Il s'agit, nous pensons tous la connaître, de cette découverte effectuée par Newton (1642-1727) décrivant la gravitation comme une force responsable de la chute des corps,

⁶⁷ F. NICOLAS, *op. cit.*, p. 70.

⁶⁸ *Ibidem*, p. 71.

applicable aussi au mouvement des corps célestes. En tout cas, il nous semble que, matériellement et orchestralement, « Farben » tisse une « cinématique du vertige », en quelque sorte – et voici le point que nous aborderons ensuite. Mais même sans pouvoir complètement affirmer si « l’universel » de cette œuvre repose dans l’idée de « la chute », de la gravité, ou bien d’autre chose – mais en gardant toujours la puissance d’une telle image –, nous pourrions tout de même retenir – non pas chez Newton mais chez Kepler – ce qui nous intéresse de ce concept et qui semble au moins décrire de façon pertinente et poétique le principe de cinématique musicale qui se cache derrière cette œuvre. Avant Newton, l’astronome et musicien allemand Johannes Kepler⁶⁹ (1571-1630), écrira dans son ouvrage composé en termes musicaux, *Harmonices Mundi*, sa manière toute particulière de décrire la gravité et l’orbite des astres : « *C’est comme si une force émane du Soleil.* »⁷⁰ Bien que d’ordre musical et non pas astronomiques, la force cinématique de « Farben » semble, aussi bien que la force de gravité d’après Kepler, « émaner », dans la mesure où, elle aussi, s’engendre depuis une force majeure que les éléments musicaux de la partition ignorent, tout en restant soumis à elle.

⁶⁹ ayant découvert les relations mathématiques – *Lois de Kepler* – régissant sur l’orbite des planètes.

⁷⁰ Jean-Marc CHUINARD, *Une nouvelle mécanique des ondes gravitationnelles*, Saint-Denis, Éditions Publibook, 2016, p. 84.

5. Une cinématique du vertige (et de « la chute ») :

*Morale des astres*⁷¹

Prédestiné à l'orbe des astres,
Que t'importent, astre, les ténèbres ? [...]

Schoenberg écrira dans son *Traité d'harmonie* que « l'analyse devrait beaucoup mieux montrer pourquoi (s'il vous plaît, pourquoi ?) une phrase s'oriente dans telle direction. » Ce serait une erreur de voir dans « Farben » ce que l'analyse de sa forme nous invite à croire en termes de mouvement (direction) de la matière musicale : une Exposition assez statique qui serait mise en mouvement lors du Développement, suivi d'une sorte de « climax » accéléré avant de reprendre l'énoncé initial lors d'une Réexposition avec Coda – ce qui dessine un parcours téléologique assez classique. Certes, ce n'est pas une conception négligeable, le compositeur viennois ayant composé plusieurs « grandes formes », et l'on pourrait en effet percevoir une structure de type sonate dans les divisions structurelles de l'œuvre. Mais ce qui nous semble être au fond sa véritable cinématique – comprise ici comme des forces en mouvement – est plutôt de l'ordre d'un rapport complexe, complémentaire en quelque sorte, dialectique peut-être, entre la « stase » de ce premier accord statique – mis en vibration par des jeux subtils de polyphonie et couleur orchestrale – et le « vertige » défini par la précipitation organisatrice dont nous avons déjà parlé. Alain Poirier défend que Schoenberg se distancie de ses prédécesseurs immédiats en concevant une nouvelle idée de « l'apogée » dramatique qui serait, dans les œuvres de cette période au moins, fondée sur l'aspect physique ou corporel du « choc » :

Parallèlement au geste de l'extase (Wagner), de l'apothéose (Bruckner) ou de la catastrophe (Mahler) dans la temporalité postromantique, il existe dorénavant une dimension *psychique* du climax, de l'ordre du choc – c'est intégralement le propos d'*Erwartung* –, qui modifie en profondeur le sens formel [...]⁷²

Nous l'avons dit, les « taches » sonores que sont les événements rythmiques dans « Farben » sont des vestiges du « choc » d'après Adorno. Ces « taches » annoncent, en l'anticipant (car elles proviennent d'elle finalement) la précipitation vertigineuse. Mais qu'est-ce que c'est que le « vertige », donc ? Milan Kundera le définit ainsi : « Le vertige, c'est autre chose que la peur de tomber. C'est la voix du vide au-dessous de nous qui nous attire et nous envoûte, le désir de chute dont nous nous défendons

⁷¹ F. NIETZSCHE, *Le gai savoir*, *op. cit.*, p. 45.

⁷² A. POIRIER, *op. cit.*, p. 54.

ensuite avec effroi. »⁷³ Le « vertige » n'est donc pas un mouvement. Il est plutôt d'ordre statique, en fait. Mais, il invoque, dans un sens, l'imminence d'un mouvement, celui de « la chute ». Autrement dit, le « vertige », en tant que statisme, comporte cependant en lui l'imminence de « la chute ». « La chute » correspondrait, donc, à la cinématique « virtuelle » déposée, pour ainsi dire, au sein du vertige statique. Voilà l'« appel du vide » dont parle Kundera : c'est l'idée d'une précipitation totale qui est contenue dans le vertige. Alors sur quoi ou sur qui agit l'« appel du vide » ici ? Est-ce sur « Farben », est-ce sur son accord central, ou alors, est-ce sur Schoenberg lui-même ? Nul ne peut y répondre. Mais pourquoi alors, céder à cet appel vertigineux ? « Plonger au fond du gouffre, Enfer ou Ciel, qu'importe ? Au fond de l'Inconnu pour trouver du *nouveau* ! »⁷⁴, suggéra déjà Baudelaire, voilà peut-être le *pourquoi*.

La troisième des *Cinq pièces pour orchestre* Opus 16 tisse, donc, une « cinématique du vertige ». Elle le fait, parce que dans le « statisme » de son matériau–dispositif de départ sont contenus les différents processus d'inflexion qui le conduisent vers le précipice. Cela veut dire, d'une part, qu'on va du statisme au vertige, mais aussi, d'autre part, que le vertige en-soi contient à la fois autant l'idée de l'« engouffrement » comme celle de la chose statique, de la *stase*. Le statisme contenu dans le vertige et vice-versa, dans un rapport qui se veut dialectique. Car dans le déroulement musical, le matériau–dispositif est intercepté par des « traces » – vestiges du « choc » – lui annonçant, tel un « appel », le moment de précipitation totale qui se trouve contenu en lui de façon occulte, voire, inconsciente. Nous le savons déjà, le « choc » transcrit – d'après Adorno – des « procès-verbaux » du rêve ; de l'« inconscient ». Il se peut alors que ce rapport dialectique entre la *stase* (état d'immobilité) et le « gouffre » – tous les deux contenus dans le « vertige » – soit façonné par des forces de l'inconscient ; tel le principe sériel de la *Klangfarbenmelodie* que Schoenberg semble avoir ignoré, ou gardé en secret en tout cas. C'est pourquoi nous aborderons maintenant certaines considérations par rapport à cette catégorie de l'« inconscient » chez Schoenberg.

⁷³ Milan KUNDERA, *L'insoutenable légèreté de l'être*, Gallimard, 1984.

⁷⁴ Charles BAUDELAIRE, « Le Voyage », *Les fleurs du mal*, Gallimard, 1972 et 1996.

Pour finir avec la cinématique de « Farben », essayons tout de même d’introduire l’« inconscient » en ce qu’il semble établir un rapport d’« animation » avec celle-ci. François Nicolas explique qu’un état fondamental auquel vise la musique de Schoenberg dans cette période est celui de la « transfiguration ». La transfiguration – ce passage transformatif vers un état sublime comme celui, mythique, de l’apparition radiante du Christ à ses disciples – est comprise par Nicolas chez Schoenberg de deux manières : l’une, en tant que « pure sensation par laquelle une figure transparait dans des gestes » (les « taches » sonores ?) et l’autre, comme désignant un état, plus précisément, un « état contemplatif », ou, si l’on veut, d’« extase »⁷⁵. Peu avant les *Cinq pièces*, le poète allemand Stefan George, proche de Mallarmé et de Schoenberg, écrira un texte repris dans le quatrième mouvement du *Deuxième Quatuor* Op. 10 (1907-1908), intitulé *Entrückung* – traduisible, parmi plusieurs termes⁷⁶, par celui d’« Extase »⁷⁷. Stefan George y dessine des « transfigurations » du « Je » qui semblent presque transcrire la subtilité d’une telle force majeure, inconsciente, capable d’animer ce que nous avons nommé dans « Farben » une « cinématique du vertige » ; du tourbillon d’une dissolution sonore aux « abysses » puis à la *stase* d’un nuage (ou de la mer) tout en gardant intérieurement une « étincelle ».

[...]
 Je me dissous en sons, tournoyants, agités,
 De merci sans raison, de louange sans objet,
 Me livrant sans espoir au grand souffle.
 [...]
 Le sol tremble, immaculé, mol, tel une mousse de lait...
 Je franchis des crevasses, abyssales ;
 Je me sens, sur un ultime nuage,

 Nager en une mer de splendeur cristalline.
 Je ne suis qu’une étincelle du feu sacré [*helligem*],

 Je ne suis qu’un grondement de la voix sacrée [*helligem*].

⁷⁵ F. NICOLAS, *op. cit.*, p. 118-119.

⁷⁶ Par exemple, en parlant du *Deuxième Quatuor*, Christian Hauer écrit : « “*Entrücken*” signifie “enlever”, “soustraire”, “ravier”. Mais l’*Entrücken* signifie plus précisément *se soustraire au monde réel pour accéder à un monde autre*, – et ce monde est celui du Génie. C’est dans les tableaux que Schoenberg peint entre fin 1908 et 1910 que cette identification au Génie est la plus frappante. Dans ces tableaux en général intitulés *Autoportrait*, *Regard* ou *Vision*, un élément revient de manière obsessionnelle : le *regard*. Ce *regard* est toujours celui de Schoenberg : Schoenberg *voit*. Dans un texte écrit en 1912, il explique que le Génie est précisément celui qui *voit* le Futur. La peinture permet donc à Schoenberg de s’auto-consacrer comme Génie. Cette identification au Génie constitue le fondement de son *Entrückung*. » dans Christian HAUER, *Traité informel d’herméneutique musicale : Pourquoi Schoenberg est devenu Schoenberg*, Paris, Éditions des archives contemporaines, 2016, p. 259.

⁷⁷ *Extase* [*Entrückung*] de Stefan George (1907), d’après les traductions d’Olivier Revault d’Allones et Stéphane Goldet.)

6. L'« inconscient » : expressionnisme (un programme « intérieur ») et abîme

[...] Et si tu regardes longtemps un abîme, l'abîme regarde aussi en toi.⁷⁸

L'inconscient *freudien* est une notion qui s'est dégagée de l'expérience de la cure psychanalytique. Celle-ci a montré que le psychisme n'est pas réductible au conscient, conduisant ainsi à admettre l'inconscient comme un « lieu physique » particulier qu'il faut représenter, non comme une seconde conscience, mais comme un système qui a des contenus, des mécanismes et même une « énergie » spécifique.⁷⁹ Nous essayerons d'élucider de quelle manière cet « inconscient » se manifeste dans « Farben », autant sous la forme de « contenus » que d'une « énergie » spécifique.

Dans une lettre à Busoni, Schoenberg écrit qu'il reste encore quelques possibilités d'expression à la musique à programme, et que, au lieu d'imiter la nature, la musique devrait, pourrait au moins, « imiter l'être humain tel qu'il est *intérieurement*. C'est en ce sens qu'on peut parler de programme. »⁸⁰ Voici ce qui paraît être une définition de ce courant artistique du point de vue de Schoenberg : l'expressionnisme serait, en fin de comptes, une sorte de programme « intérieur ». Il a été mentionné à plusieurs reprises : par ses écrits et par sa manière de travailler durant ces années là – de façon accélérée, instinctivement –, Schoenberg maintient un intérêt particulier pour des « forces jaillissantes » émergeant depuis l'Inconscient. Le compositeur étant, nous l'avons dit, à la recherche d'une « élimination de la volonté consciente » comme il l'exprime à Kandinsky. D'autre part, Adorno ajoute que l'expressionnisme fut, malgré lui, « ce dont l'art autour de 1900 faisait ouvertement profession : solitude comme style. »⁸¹ Schoenberg incarne ainsi assez justement ceci lorsqu'il s'exprime à propos de la façon dont travaille un créateur : il œuvre d'après « la poussée intérieure sourd en lui », et ainsi, « ses œuvres se conçoivent et viennent au jour sans qu'il se sente en quoi que ce soit aidé par le monde extérieur [...] »⁸², il est donc seul, détaché d'un monde extérieur, c'est-à-dire, d'un public (et d'une société) hostile à lui et vice-versa⁸³, et de plus en plus attiré vers ce monde intérieur, celui de l'expression dans sa

⁷⁸ F. NIETZSCHE, *Par-delà bien et mal*, Paris, Gallimard, 1987, p. 91.

⁷⁹ Jean LAPLANCHE et J. -B. PONTALIS, « Inconscient », *Vocabulaire de la psychanalyse*, sous la direction de Daniel LAGACHE, Presses Universitaires de France, 1967, p. 198.

⁸⁰ cité dans A. POIRIER, *op. cit.*, p. 26.

⁸¹ Th. W. ADORNO, *Philosophie de la Nouvelle Musique*, *op. cit.*, p. 57.

⁸² A. SCHOENBERG, *Le Style et l'Idée*, *op. cit.*, p. 387.

⁸³ Schoenberg écrit à Busoni « qu'on ne doit pas nécessairement penser au public dans l'analyse du créateur [*Produzierende*] ou du re-créateur [*Reproduzierenden*]. Le public collabore uniquement lorsqu'il est requis, lorsqu'il est, en quelque sorte, convoqué. » (à Busoni, 20 juillet 1909) dans A. SCHOENBERG, F. BUSONI, V. KANDINSKY, *op. cit.*, p. 28.

radicalité. Il nous semble donc que l'intérêt de Schoenberg pour le domaine de l'inconscient sert aussi à expliquer sa conception particulière d'un nouveau langage (expressionniste, compris comme un programme « intérieur »), et que cet intérêt est ce qui lui permettra de mobiliser des forces intérieures, tel le vertigineux « abîme intérieur » dont nous parle Nietzsche.

Rappelons ce que nous avons dit sur Debussy, chez lui, nous avons signalé la prédominance d'une matière musicale activée par un « ressort hydrologique ». Le ressort est, rappelons-le, le mécanisme de la matière – ses processus –, il propulse cinématiquement la matière, il l'anime objectivement, la met en mouvement. Mais ce ressort est à la fois « motivé » – comprenant le « motif » comme une propulsion subjective, une « raison de l'âme » d'après Deleuze et Leibniz, une « inclination ». Si la matière musicale debussyste est animée par un ressort « hydrologique » c'est parce que le ressort est à son tour « motivé » par cette métaphore – certainement subjective – qu'est l'élément liquide pour cette musique, ce qui constitue sa « véritable dynamique » d'après F. Spampinato. Le « motif » fonctionne donc comme un « proto-sens » qui prend éventuellement forme objective dans la matière une fois celle-ci cristallisée. Revenant à Schoenberg, la force de l'inconscient semble jouer ici le même rôle que ce « proto-sens » dans le sens où il déclenchera des procédés constructifs dans l'écriture, comme le dit Philippe Albèra :

La plongée dans l'inconscient ne produit pas seulement des images sonores inédites, que la raison peine à analyser car elles se présentent comme un tout entièrement constitué, difficile à déconstruire ; elle fait aussi remonter dans l'écriture des procédés constructifs du passé dont la fonction est renouvelée, et qui constituent une forme d'objectivation.⁸⁴

On pourrait donc formuler que si l'« inflexion » constitue le processus, donc le ressort ou le mécanisme de la matière musicale dans « Farben », alors celle-ci semble être à son tour « motivée » par cette force jaillissante qu'est l'inconscient. Cela dans la mesure où c'est l'inconscient qui paraît animer (propulser) subjectivement – mais aussi « pulsionnellement » – la tendance résultante du mouvement musical global, tissant ainsi ce que nous avons caractérisé comme une « cinématique du vertige ». De quelle manière s'effectue cette animation ? Non seulement par l'apparition des « taches » sonores – ces vestiges du « choc » annonçant dans un sens l'« appel du vide » inhérent au vertige – qui peuvent être apparentées autant à ces contenus de

⁸⁴ Philippe ALBÈRA, *Le Son et le Sens : Essais sur la musique de notre temps*, Éd. Contrechamps, 2007, p. 110-111.

l'inconscient (des « représentants de la pulsion »⁸⁵ d'après Freud) qu'à ce qu'Adorno appelle « la vie pulsionnelle explosive des sons »⁸⁶. Mais plus spécialement, cette animation (ou « pulsion ») de l'inconscient sur la matière musicale de « Farben » semble s'apparenter à cette « énergie » spécifique à l'inconscient, se constituant ici dans le tissage général des forces en mouvement qui dévoilent une certaine énergie motrice de l'introspection.

Peintre et musicien, Schoenberg est expressionniste car il creuse dans les profondeurs d'un « programme intérieur » afin d'en faire un « portrait ». Justement, à propos de ses tableaux, Kandinsky écrira que Schoenberg le peintre « cherche *uniquement* à fixer sa “sensation subjective” »⁸⁷, comme si l'acte pictural lui permettait de sculpter une certaine « subjectivation » de l'inconscient. Dans ce même sens, Poirier dit à propos du Schoenberg de ces années-là qu'« il lui faudra passer par l'introspection de ses nombreux *Autoportraits* peints en 1910 pour tenter de scruter sa propre vérité. »⁸⁸ En fait, le compositeur semble se servir de cette force logée en son intérieur comme d'un réservoir d'énergie propulsant une logique musicale extrêmement formalisée. Or, comme le suggère Kandinsky, cela n'est possible qu'à partir du « moment où une certaine *étape intérieure* est atteinte [...] »⁸⁹ Schoenberg sait, en quelque sorte, qu'il maîtrise à un certain degré « l'accès » à cette force :

Il faut évidemment faire la part des choses entre l'effet d'une fièvre créatrice et le résultat musical totalement maîtrisé qui en est la conséquence, entre la force réelle de l'intention et l'exceptionnelle qualité de la réalisation, entre ce qu'il *prétend faire* et ce qu'il *fait réellement* : si Schoenberg ressent le besoin d'exprimer le puissant désir expressif qui le porte en invoquant la force de l'instinct, c'est qu'il réalise qu'il est parvenu, pour la première fois, au stade d'un au-delà de lui-même.⁹⁰

C'est ce que semble dire F. Nicolas lorsqu'il dit qu'à cette période, Schoenberg découvre « qu'il a un inconscient, plus essentiellement que le sujet qu'il est [,] est aussi inconscient. Point plus important encore, il découvre cela en composant son œuvre, et non pas en se couchant sur un divan ou en analysant ses rêves. »⁹¹ Cette région de l'inconscient – domaine de prédilection pour l'expressionnisme

⁸⁵ Sigmund FREUD, article sur *L'inconscient – Das Unbewusste –*, de 1915, cité dans J. LAPLANCHE et J.-B. PONTALIS, *op. cit.*

⁸⁶ Th. W. ADORNO, « Schönberg : Cinq Pièces pour orchestre Op. 16 », *op. cit.*, p. 24.

⁸⁷ W. KANDINSKY, « Les tableaux » (à l'origine : la peinture de Schoenberg), dans P. ALBÈRA (Éd.), *Schoenberg – Kandinsky. Correspondance, écrits : Revue Contrechamps n°2*, *op. cit.*

⁸⁸ A. POIRIER, *op. cit.*, p. 45.

⁸⁹ W. KANDINSKY, *ibidem*.

⁹⁰ A. POIRIER, *op. cit.*, p. 43.

⁹¹ F. NICOLAS, *op. cit.*, p. 49.

schoenbergien – à laquelle on n'accède que par l'introspection, est aussi subjective que l'élément liquide l'est pour l'impressionnisme *debussyste*. Mais la particularité de la « subjectivation expressionniste » – ainsi conclut François Nicolas – c'est qu'elle « exacerbe l'expressivité qui, pour elle, constitue le sel de l'existence musicale, et préfère déborder tout ordre pour ne pas entraver la force jaillissante de l'expression dont le grand modèle est le cri. »⁹²

Pour clôturer ces considérations sur l'inconscient, essayons de rendre explicite le schéma. Nous avons dit que la force cinématique vertigineuse de « *Farben* » semblait « émaner » – *telle une force émanant du Soleil* – depuis une force majeure que les éléments musicaux de la partition ignorent. Alors il semblerait que cette force majeure proviendrait chez Schoenberg des profondeurs d'un « programme intérieur ». Paul Klee avertit que « ce que ramène cette plongée dans les profondeurs – qu'on l'appelle comme on voudra rêve, idée, imagination – ne saurait être pris vraiment au sérieux avant de s'être associé étroitement aux moyens plastiques appropriés pour devenir Œuvre. »⁹³ C'est comme si cette énergie motrice (motivante) qu'est l'introspection – « subjectivation » de l'inconscient – rendait donc possible le tissage général des forces musicales en mouvement dans « *Farben* ». Cela grâce à une association des « moyens musicaux » (les processus d'écriture choisis par Schoenberg, définis ici selon des types d'« inflexion ») au service d'une tendance cinématique allant vers la précipitation. Il faut peut-être mentionner ici que, d'après la psychanalyse, l'« énergie inconsciente » apparaît tantôt comme une force qui tend à « faire émerger », tantôt comme une « force d'attraction. »⁹⁴ Sous cette optique, la force majeure qu'est l'inconscient ne serait pas tant dans « *Farben* » une force de « propulsion » mais plutôt une force d'« attraction » : les forces musicales semblent donc se précipiter vers le vertige au même titre que l'on se précipite vers un abîme. Finalement il n'y aurait peut-être qu'un seul abîme ; l'« abîme intérieur » dont nous avertit Nietzsche et dont l'« appel du vide » nous attire vers son noyau. Selon cette idée, dans « *Farben* », l'on ne tomberait heureusement pas depuis les hauteurs jusqu'au fond des abysses rocaillieux, mais l'on tombe – et non pas sans paradoxe – vers le dedans avec une force comparable ; vers l'intérieur du *soi*. Pour paraphraser Nietzsche : vers ces ténèbres qui ne concernent pas les astres.

⁹² *Ibidem*, p. 45.

⁹³ P. KLEE, *op. cit.*, p. 31.

⁹⁴ J. LAPLANCHE et J. -B. PONTALIS, *op. cit.* p. 199.

Chapitre 3

John Cage : immanence du son et du silence

[...]
make it Resemble
a rIver in delta.
liStening to it
we becOme
oceaN.¹

0. Introduction :

S'il y a une musique où la téléologie est questionnée non plus partiellement mais radicalement et à plusieurs niveaux même, c'est celle de John Cage dans l'Amérique du Nord de l'après-guerre. Dans ce sens, l'idée centrale de ce chapitre sera d'expliquer comment se constituent les articulations du son et du matériau musical dans certaines pièces de Cage construites selon la technique du « gamut » (à comprendre pour le moment comme une collection de sonorités) dans le cadre non-téléologique propre à sa musique. Plus largement, il sera question d'aborder les relations paradigmatiques déclenchées par cette écriture vis-à-vis de l'histoire de la musique écrite, mais aussi, de l'esthétique, de la philosophie et notamment des enjeux qui s'articulent depuis cette musique lorsqu'elle est au milieu d'une constellation mettant constamment en rapport l'art, la nature et la société. Car une des particularités à prendre en compte est que Cage fût très tôt dans sa carrière dans la quête constante d'émanciper radicalement le contenu musical de son œuvre d'une articulation syntaxique romantique et téléologique dont les principes formels et harmoniques transcenderaient la réalité des sons eux-mêmes. Non seulement cela, mais il se propose aussi de combattre l'intentionnalité discursive et la finalité de la création artistique à une échelle plus grande, à l'extérieur de l'œuvre proprement dite – donc au carrefour du rapport art, nature et société.

En fait, la téléologie est peut-être subvertie chez Cage à tous les niveaux, certes, mais les enjeux esthétiques les plus profonds ne s'arrêtent point là mais nous mènent vers des questions beaucoup plus essentielles concernant le statut ontologique du son et celui du silence à l'intérieur de ce que Deleuze et Guattari nomment, en parlant de la musique de Cage, un « plan d'immanence sonore » que nous devons interroger. Puis, plus important encore, est ce qui concerne la « physionomie » – pour le dire en

¹ John CAGE, « Many Happy Returns », *Empty Words: Writings '73 – '78*, Middletown, Connecticut, Wesleyan University Press, 1981, p. 8.

termes *adorniens* – de ces questionnements, c’est-à-dire, leurs conséquences au niveau de l’articulation (in)formelle du matériau musical.

Johannes Rivest le résume très bien : « la non-intentionnalité chez Cage renvoie à la perte de contenu, et non à l’absence de matériau. »². On pourrait dire, en d’autres mots (et en paraphrasant Cage) que sa musique ne raconte *rien*, or quelque chose se passe³. Ainsi donc, plus qu’affirmer à quel point Cage nous libère de la téléologie, c’est donc au sein de ce « quelque chose », de ce matériau toujours présent chez Cage – même aux moments où une négation de celui-ci semble s’opérer –, que nous nous installerons afin de déployer des réflexions.

Dans cette introduction, nous aborderons brièvement quelques aspects biographiques de John Cage en parlant notamment de son rapport à Schoenberg en tant qu’élève. Nous commenterons aussi sommairement la réception musicale et musicologique de Cage en France. Certains éléments biographiques nous serviront pour retenir des principes que Cage expose assez tôt dans sa carrière concernant la non-intentionnalité et une méfiance générale envers la téléologie.

Puis, le cadre « non téléologique » sera introduit dès le début du texte en ayant recours à la notion de « temps vertical » développée par J. Kramer et qui est profondément inspirée par l’esthétique de Cage et celle de la New York School.

Ensuite, comme pour le chapitre sur Debussy avec la « matière liquide », et toujours de manière introductive, il sera aussi question dans la première partie de définir le « cadre matériel » selon lequel il faudrait comprendre la musique de Cage, au moins celle des pièces choisies en fonction du phénomène à observer. Ce cadre matériel chez Cage est celui d’un « plan d’immanence » sonore, où l’on parle plus d’organisation de sons que de syntaxe musicale. On y fera référence à Deleuze et Guattari, aux *sound studies* et au carrefour qui relie Cage avec Deleuze et ce dernier avec Uexküll lorsque l’on pense le son en tant que « champ » (*problematic field*) dont la variabilité de perception fait elle-même partie de l’ontologie de l’objet.

Au cœur de ce texte se trouve la partie consacrée à l’analyse musicale à proprement parler. Ici, nous analyserons des phénomènes précis permettant de constater un certain « principe formel » plus global au sein des pièces telles que le

² Johannes RIVEST, « La notion de structure chez John Cage », *Canadian University Music Review* (1992), 12(1), pp. 37-51. doi:10.7202/1014210ar.

³ « *I have nothing to say and I’m saying it* » (« Je n’ai rien à dire et je le dis ») dit le célèbre dicton cagien issue de la conférence/performance (le texte présente une structure rythmique) intitulée « *Lecture on Nothing* », lue pour la première fois en 1949 à l’Artist’s Club de New York puis publié dans *Incontri Musicale* en 1959. Le texte fait partie du recueil J. CAGE, *Silence : Lectures and Writings, 50th Anniversary Edition*, Middletown, Connecticut, Wesleyan University Press, 2011.

String Quartet et leur « épilogue », les *Six melodies* (1950 toutes les deux), ainsi que les *harmonies* issues d'*Apartment House 1776* (1976) – une « œuvre-événement » combinant quatre représentations musicales simultanées en quatre lieux différents. Nous y insisterons sur le rapport que ces pièces, écrites sous la technique du « gamut », détiennent avec les premières expériences du piano préparé, et avec celles, plus tardives (quoique présentes tout au long de l'œuvre de Cage) de l'écriture « aléatoire » (l'usage du Yi Jing chez Cage) et celle du silence.

Une dernière partie est dédiée à des remarques conclusives, c'est-à-dire, à des réflexions plus larges, sur quelques considérations esthétiques et philosophiques qui émergent de l'analyse. Ces remarques concernent en premier lieu ce que nous dénommerons « l'utopie cagienne » du non contrôle de la matière décrite via *Le pli* de Deleuze afin de parler du « gamut » en tant qu'un « objet animé » – donc possédant une *âme* selon l'acception leibnizienne, reprise par Deleuze – qui permettrait d'expliquer les types de mouvements engendrés par ces musiques. En deuxième lieu, on abordera la question fondamentale du silence cagien cette fois-ci en tant que conséquence d'un travail d'écriture. Il s'agit d'explorer les articulations théoriques possibles entre la référence incontournable qu'est *4'33"* et la notion de « plan d'immanence ». Nous y ferons références aux *existences moindres* dont parle David Lapoujade en référence à la pensée d'Étienne Souriau. Du blanc des *White paintings* chez Rauschenberg et de l'immobilité générale chez Beckett, des artistes contemporains à Cage, nous en tirerons des éléments nous permettant de penser le silence en tant que « toile » (et celle-ci à son tour en tant qu'« épiderme »⁴), pour atteindre les considérations autant poétiques que philosophiques d'Andrés Levell qui propose de penser le silence comme un « océan ». En dernier lieu, le texte s'achèvera sur un commentaire du texte « Vers une musique informelle », où Adorno fait plusieurs références au paradigme Cage. L'intention serait de conclure avec une défense d'un certain Cage en tant qu'exemple de cette « informalité », tout en signalant les limites propres à l'entreprise de Cage, et celle d'Adorno, qui semblent se rejoindre dans l'utopie d'une maîtrise « non violente » de l'homme face au matériau musical, avec en filigrane la question implicite (chez Cage) et explicite (chez Adorno) d'une critique à la domination de l'homme sur la nature.

⁴ En parlant des limites propres à chaque art David Lapoujade écrit : « André Masson définissait la toile comme un épiderme, mais c'est de tout support, de tout matériau qu'il faut dire qu'il est vibratile, qu'il a pour fonction de recueillir les vibrations, même infimes, de cette limite. » dans David LAPOUJADE, *Les existences moindres*. Éditions Minit, 2017, p. 87.

1. Quelques aspects biographiques :

De peu nombreux compositeurs ayant traversé le XX^e siècle sont aussi connus en dehors de la musique contemporaine que John Cage (1912 – 1992). Le compositeur est souvent situé d'une part aux côtés de Satie et Duchamp en tant qu'héritier de ceux-ci et, d'autre part, comme un messenger « dadaïste »⁵ dont l'enseignement donnerait lieu à l'origine du mouvement Fluxus à partir de ses cours donnés à la New School for Social Research dès 1958⁶. Pourtant, l'œuvre de Cage est immense, extrêmement hétérogène et multiforme, irréductible aussi bien aux 4'33" de silence qu'à sa contrepartie, l'œuvre 0'00" dédiée à Yoko Ono où l'interprète est simplement invité à « performer une situation » quelconque avec un maximum d'amplification possible. » Par exemple, Jean-Yves Bosseur, qui rencontra le compositeur Américain à plusieurs reprises, parle de celui-ci comme étant doté d'une puissance de travail exceptionnelle, au point de comparer sa vaste production à un « gigantesque labyrinthe à entrées multiples, qui ne tendrait pas vers un centre unique, et dont les ramifications s'ouvriraient sans cesse vers de nouveaux labyrinthes. »⁷

Cage, dont les premières pièces contiennent déjà des calculs arithmétiques⁸, suscite jusqu'aujourd'hui, un peu comme Schoenberg, des réactions allant du fanatisme au rejet catégorique. Sa relation avec Boulez est dans un sens symptomatique de cela : pleine d'enthousiasme réciproque d'abord, puis divergente⁹ en termes de voies compositionnelles à explorer dans l'ambiance intellectuelle et créative d'après-guerre. Éventuellement, l'incompatibilité des chemins pris par chaque compositeur rend inévitable les polémiques¹⁰. Leur relation, qui devient en fin des comptes respectueuse

⁵ « Sans John Cage, Marcel Duchamp et Dada, Fluxus n'existerait pas », Ben Vautier, dans *Art press* n°13, septembre-octobre 1974.

⁶ Nicolas FEUILLIE (éd.), *Fluxus Dixit. Une anthologie*. Les Presses du réel, 2002.

⁷ Jean-Yves Bosseur dans la préface d'Anne de FERNEL, *John Cage*, Paris, Fayard, 2019, p. 11.

⁸ Cage entreprend entre 1930-31 un voyage européen de « formation » peu avant ses vingt ans. Après des mois à Paris, il écrit à Majorque ses premières compositions sur la base de calculs arithmétiques. Avec le recul, il les dénigra de par leur expressivité : « Je n'ai pas beaucoup de souvenirs de mes premiers efforts compositionnels, sauf que les œuvres n'avaient aucune sensualité et manquaient totalement de force expressive. Elles étaient dérivées de calculs de nature mathématique et ces calculs étaient si difficiles à effectuer que les résultats sur le plan musical étaient extrêmement courts. » dans Richard KOSTELANETZ (éd.), *John Cage, Writer : Selected Texts*. Cooper Square Press, 2000, p. 29.

⁹ Spécialement par rapport aux techniques du hasard, dont l'opinion de Boulez la plus agressive soit probablement celle-ci : « La forme la plus élémentaire de la transmutation du hasard se situera dans l'adoption d'une philosophie teintée d'orientalisme qui masquerait une faiblesse fondamentale dans la technique de la composition ; ce serait un recours contre l'asphyxie de l'invention, recours à un poison plus subtil qui détruit tout embryon d'artisanat ; je qualifierais volontiers cette expérience – si tant est que c'en soit une, l'individu ne se sentant pas responsable de son œuvre, se jetant simplement par faiblesse inavouée, par confusion et par soulagement temporaire dans une magie puérile – je qualifierais donc cette expérience de hasard par inadvertance. » dans Pierre BOULEZ, « Aléa », première parution dans *La Nouvelle Revue française* n° 59, 1957, Paris, Gallimard, p. 839.

¹⁰ Cage ne reste pas bras fermés et répond aux propos de Boulez ainsi : « Après avoir affirmé à plusieurs reprises que l'on ne pouvait faire ce que je m'étais fixé de réaliser, Boulez a découvert le

et fraternelle, est assez bien documentée en français par Anne de Fornel dans la monographie consacrée au compositeur nord-américain.

Au-delà des querelles transatlantiques fort intéressantes, il faut peut-être retenir de la personnalité de Cage qu'elle était dotée de la discipline nécessaire pour créer une œuvre singulière dans laquelle le statut du fait sonore serait renouvelé. Comme l'explique Jean-Yves Bosseur, la discipline pour Cage « était même une condition majeure pour parvenir sans concession à ses fins, c'est-à-dire élaborer une œuvre musicale susceptible d'échapper aux dictats de l'ego et reposer sur la notion de processus plutôt que celle d'objet. »¹¹

Les temps partisans passés, l'œuvre de Cage est de moins en moins abordée sous l'angle célébrant ou crucifiant « l'anti-art » et elle l'est de plus en plus traitée par ses particularités sous des regards critiques, que ce soit au niveau académique ou intellectuel en général. Ceci est particulièrement remarquable depuis la mort de Cage en 1992. Comme l'explique Bernstein, la mort du compositeur semble correspondre à l'avènement d'une « nouvelle ère dans la recherche sur Cage, étant donné que des spécialistes commencent à considérer et évaluer sa vie, son influence et sa production artistique de manière plus critique »¹². Cet intérêt pour l'œuvre de Cage au sein de la musicologie est d'autant plus exigeant que l'hétérogénéité de ses travaux témoigne dans l'ensemble d'une profondeur conceptuelle parfois insaisissable au sein de telle ou telle expérience particulière, comme en attestent les mots de Jean-Yves Bosseur dans l'interview pour la revue *Tacet* en son numéro dédié à Cage :

En ce qui concerne la recherche, Cage n'est pas davantage à la mode, mais on découvre un certain nombre de travaux de tout premier plan, notamment universitaires. Quelques étudiants se penchent de manière très sérieuse sur son œuvre. C'est un aspect positif. Mais il y a une vraie complexité chez Cage ; l'œuvre est prolifique, tellement de directions coexistent que ce n'est pas facile de s'y retrouver. [...] Sa démarche ne suit pas une évolution linéaire et on manque parfois d'éléments concrets pour arriver à saisir la nature des processus qu'il expérimentait.¹³

Livre de Mallarmé. Celui-ci était une opération de hasard jusque dans le moindre détail. Avec moi, le principe devait être rejeté d'emblée ; avec Mallarmé, c'est soudainement devenu acceptable. Maintenant, Boulez promouvait le hasard, mais cela devait être *son* propre type de hasard. » dans Joan PEYSER, *Boulez : Composer, Conductor, Enigma*, New York ; Londres, Schirmer Books, 1976.

¹¹ Jean-Yves Bosseur dans la préface d'Anne de FORNEL, *op. cit.*, p. 10.

¹² David W. BERNSTEIN, *Writings through John Cage's Music, Poetry and Art*, Chicago, University of Chicago Press, 2001, p. 1.

¹³ « La question de l'héritage cagien », entretien avec Jean-Yves Bosseur dans « Qui est John Cage », *Tacet, Experimental Music Review*. *Tacet* n°1, dossier dirigé par Matthieu Saladin, 2012, pp. 63-75.

1.1 Cage et Schoenberg :

Curieusement, le système de douze sons ne contient pas de zéro. [...] Il n'y a pas assez de rien.¹⁴

L'apprentissage musical de John Cage au cours des années trente est principalement influencé par quatre personnalités : Richard Buhlig, Henry Cowell, Adolph Weiss et Arnold Schoenberg. Terre d'exilés pendant les deux guerres, les Etats-Unis et en particulier la Californie natale de Cage se voit accueillir deux compositeurs déjà assez reconnus en Europe, Igor Stravinsky et Arnold Schoenberg. Cage les considère naturellement comme les deux figures les plus importantes de son domaine, avec une nette préférence pour le compositeur Viennois, comme il l'exprime à plusieurs reprises :

Lorsque j'étudiais avec Schoenberg au cours des années trente, Stravinsky est venu habiter à Los Angeles et un impresario [...] a fait la publicité d'un concert dédié à sa musique, la présentant comme « la musique du plus grand compositeur vivant ». J'étais indigné : j'ai fait irruption dans le bureau de l'impresario et je lui ai dit qu'il devrait réfléchir à deux fois avant de faire ce type de publicité dans la ville où Schoenberg vivait. J'étais *extrêmement* partisan.¹⁵

Schoenberg était pour Cage non seulement un très grand compositeur, Cage *croyait* en Schoenberg comme celui qui dépose ses aspirations dans une croyance : « [...] je croyais à ce qu'il avait à dire et à enseigner. »¹⁶ Schoenberg admet Cage dans ses cours et de cet enseignement résultent des pièces de jeunesse telles que les *Two Pieces for Piano* (env. 1935/rév. 1974), *Three Pieces for Flute Duet* (1935), *Metamorphosis for Piano* (1938), *Five Songs for Contralto* (juillet 1938) et *Music for Wind Instruments* (1938).¹⁷ D'ailleurs, lorsque Cage écrit en 1937 l'essai *The Future Of Music : Credo*, il ne songe toujours pas à rompre avec l'enseignement de Schoenberg : « De nouvelles méthodes seront découvertes qui entretiendront une relation manifeste avec le système de douze sons [...] »¹⁸. Éventuellement, la distance s'impose et des différences nettes deviennent inévitables entre le maître et l'apprenti. L'anecdote rapportée par Cage, selon laquelle Schoenberg condamne dans un style prémonitoire l'incapacité de Cage à devenir compositeur, est exemplaire de cette rupture :

¹⁴ Citation originale : "Curiously enough, the twelve-tone system has no zero in it. Given a series: 3,5,2,7,10,8,11,9,1,6, 4, 12 and the plan of obtaining its inversion by numbers which when added to the corresponding ones of the original series will give 12, one obtains 9,7,10,5,2,4,1,3,11,6,8 and 12. For in this system 12 plus 12 equals 12. There is not enough of nothing in it.", fragment issu du texte intitulé « Erik Satie » qui consiste en une conversation imaginaire entre Satie et Cage, dans J. CAGE, *Silence: Lectures and Writings*, op. cit., p. 79.

¹⁵ J. CAGE dans R. KOSTELANETZ (éd.), *Conversing With John Cage*. NY, Routledge, 2003, p. 8.

¹⁶ *Ibidem*, p. 6.

¹⁷ A. de FORNEL, op. cit., p. 37-38.

¹⁸ J. CAGE, « The Future Of Music: Credo », *Silence: Lectures and Writings*, op. cit., p. 6.

Après deux ans, il est devenu clair pour nous deux que je n'avais aucune aptitude pour l'harmonie. Pour Schoenberg, l'harmonie n'apportait pas seulement une couleur : elle était de nature structurale. Elle représentait les moyens à partir desquels on pouvait distinguer une partie de la composition d'une autre. Ainsi, il déclara que je ne serais jamais capable d'écrire de la musique. « Pourquoi ? » – Tu te heurteras à un mur et ne parviendras pas à t'en sortir. – Alors, je passerai ma vie à cogner ma tête contre ce mur.¹⁹

Dans un sens, Schoenberg n'a pas eu tort : par incapacité ou non, Cage n'écrira jamais de la musique telle que Schoenberg la concevait. De son côté, comme vis-à-vis de Boulez, Cage n'hésite pas à critiquer son ancien maître en retour. Ainsi, le système de douze sons, considéré dans *The Future Of Music* par Cage comme le point de départ pour toute musique moderne, sera, dans sa lecture en « Défense de Satie » (1948), réduit à la catégorie de simple « méthode » dont la logique se construit toujours « en négatif », en quelque sorte :

Schoenberg n'a pas fourni de moyens structurels, simplement une méthode [...] dont le caractère non structurel force le compositeur et ses disciples à continuellement suivre des étapes négatives : il devait toujours éviter les combinaisons de sons se référant de manière trop banale à l'harmonie et à la tonalité.²⁰

Quoi qu'il en soit, l'influence de Schoenberg sur Cage est essentielle. Avec le temps, il est peut-être devenu plus clair que le principe sériel, en tant que paramétrage du matériau musical, demeura présent chez Cage, que ce soit par l'organisation du « gamut » en tant que collection de sons préétablis a priori ou par le biais de l'aléatoire et les opérations qui en découlent. Grâce peut-être à Schoenberg, ou tout simplement à l'esprit de l'époque, Cage croit à l'organisation du son, seulement le dodécaphonisme n'est pas adapté à ses recherches. Il ne reniera jamais, par ailleurs, l'enseignement auprès de Schoenberg, mais bien au contraire : « Je n'ai pas étudié avec n'importe qui ; j'ai étudié avec Schoenberg. »²¹

¹⁹ J. CAGE dans R. KOSTELANETZ (éd.), *John Cage, Writer: Selected Texts, op. cit.*, p. 238.

²⁰ J. CAGE dans R. KOSTELANETZ (éd.), « Defense of Satie » [1948], *John Cage: An Anthology*. Da Capo Paperback 1991, p. 82

²¹ Richard FLEMING & William DUCKWORTH (éd.), *John Cage at Seventy-Five*. Bucknell University Press, 1989, p. 27.

1.2 Cage et la France, Satie et la non-intentionnalité

in ten Minutes
Come back: you will
have taught me chiNese
(sAtie).
shall i retUrn the favor?
Give you
otHer lessons
(Ting!)?
Or would you prefer
sileNce?²²

L'œuvre de Cage ne cesse d'être étrange en France. Si le compositeur Américain est connu pour sa francophilie, la réciprocité se montre moins évidente – à quelques exceptions près, dont notamment les travaux de Daniel Charles, de Carmen Pardo et, plus récemment, de la monographie que lui consacre Anne de Fornel. Ayant été proche de lui, Jean-Yves Bosseur revient à plusieurs reprises sur le malentendu général définissant en partie la réception de la personnalité certainement extravagante de Cage dans un pays comme la France : « même s'il était doué d'un humour dévastateur et que ses éclats de rire sont devenus célèbres, il n'était certainement pas l'agitateur, le trublion, le "fou du roi" auquel la critique, voire le milieu musical se plaisaient à le réduire dans notre pays. »²³ En d'autres mots, Cage n'a jamais été compris en France, nous dit Jean-Yves Bosseur,

Et cette incompréhension persiste jusqu'à nos jours. Dans le meilleur des cas, cela conduira certaines personnes à reconnaître en lui une incontestable intelligence de pensée, tout en estimant qu'elle ne transparait que peu dans sa musique, une même réticence que l'on retrouvera par rapport à Satie.²⁴

À la question, posée par la revue *Tacet*, de savoir à quelles raisons tient cette incompréhension, le musicologue Français répond en faisant un parallèle avec la figure d'Erik Satie, référence majeure pour Cage – il sera d'ailleurs le responsable de la création de *Vexations* (1893) avec son célèbre motif « à répéter 840 fois » dans une longue soirée non pas à Paris mais à New York en 1963.

J.-Y.B. : [...] on peut observer une résistance similaire à celle vis-à-vis de Satie. Cage est considéré comme un personnage truculent, intéressant, tout ce que l'on veut, mais pour beaucoup, sa musique ne l'est pas. [...]

On est toujours dans un malentendu à propos de Cage parce que, dans un pays basé sur la rationalité, on cherche toujours à schématiser les choses or, la pensée de Cage est extrêmement subtile, ce qui n'est pas le cas de ses détracteurs. On est donc inévitablement dans le malentendu.²⁵

²² J. CAGE, *Empty Words: Writings '73 – '78*, op. cit., p. 78.

²³ Jean-Yves Bosseur dans la préface d'Anne de FORNEL, op. cit., p. 11.

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ « La question de l'héritage cagien », entretien avec Jean-Yves Bosseur, op. cit.

Sur le rapport complexe, quasi « métaphysique »²⁶, et fort intéressant entre Cage et Satie, nous nous limiterons à signaler ici que le premier semble essentiellement s'inspirer de son aîné pour concevoir à grande échelle – car non seulement musicale mais dans un sens aussi spirituelle – le credo de la non-intentionnalité : « pour s'intéresser à Satie l'on doit d'abord être désintéressé, accepter qu'un son est un son et qu'un homme est un homme, lâcher des idées illusoire d'ordre, de l'expression de sentiments, et de l'ensemble de notre baratin esthétique hérité »²⁷.

Ainsi, de ces quelques éléments biographiques que nous venons de parcourir, nous voudrions retenir cela précisément : que le principe de la non-intentionnalité, ce cadre non-téléologique, parcourt l'œuvre et la personnalité de Cage, de ces bases théoriques en passant par ses articulations matérielles et musicales proprement et jusqu'à ses convictions les plus personnelles. Nous pouvons citer à ce propos une anecdote rapportée par Cage pendant ses années d'étude de composition cette fois-ci non plus auprès de Schoenberg mais auprès d'Adolph Weiss. C'est peut-être l'un des premiers moments où le compositeur se prêt à théoriser un comportement musical du point de vue de ses conséquences esthétiques, avec en filigrane la question du silence déjà implicite ; dans un contexte d'« inarticulation » musicale, ou si l'on veut, d'articulation non-téléologique, l'absence de son pourrait elle aussi avoir le statut de matériau :

J'ai montré à Adolph Weiss mes premières compositions qui étaient une sorte de musique dodécaphonique curieuse et originale [...]. Lorsque j'envoyais de telles compositions à Weiss, il me disait : « Lorsque vous commencez votre pièce, pourquoi vous arrêtez-vous si vite ? Vous n'êtes pas censé vous arrêter avant d'être arrivé au bout. Pourquoi vous arrêtez-vous au milieu ? » J'y ai beaucoup réfléchi et si j'étais fortement attiré par ce point d'arrêt, c'est parce que je n'*allais* nulle part. La musique n'allait nulle part, donc elle pouvait parfaitement s'arrêter à tout moment, puisque s'arrêter faisait autant partie de l'œuvre que produire un son ; ne pas produire de son était la même chose qu'en produire un.²⁸

²⁶ Andrés Levell dit par exemple que, d'une certaine manière, Cage et Satie « sont la même personne ».

²⁷ Citation originale : “To be interested in Satie one must be disinterested to begin with, accept that a sound is a sound and a man is a man, give up illusions about ideas of order, expressions of sentiment, and all the rest of our inherited aesthetic claptrap.” dans J. CAGE, « Erik Satie », *Silence: Lectures and Writings*, *op. cit.*

²⁸ R. KOSTELANETZ (éd.), *op. cit.*, 2003, p. 62.

Évidemment, les mots de Cage lui-même ne démontrent qu'une volonté, une tendance de sa pensée, mais ils servent aussi à témoigner à quel point ces idées sont là, au sein de sa production de discours en tant qu'auteur.²⁹ La non-intentionnalité est, de ce point de vue, le principe régissant le travail de Cage. Comme le suggère bien Jean-Yves Bosseur, il s'agit là d'un principe « qui vise un dépassement de toute dépendance vis-à-vis de la subjectivité ; et un tel principe est devenu une sorte de « basse continue » pour sa démarche [...]»³⁰.

Certes ces idées précèdent la musique mais, aussi, elles cohabitent avec elle. Plus important encore, en dernier lieu, elles prennent forme dans la matérialité musicale, sous des agencements chaque fois précis. Si la non-intentionnalité est d'après Bosseur le principe discursif régissant l'ensemble du travail de Cage, nous pouvons dire à notre tour que la non-téléologie – que nous définissons toujours au sein de l'articulation sonore, donc à partir du matériau – serait le trait distinctif de certaines de ces pièces. Mais quel rapport détient donc ce principe de non-intentionnalité avec des manières particulières d'articuler les sons ? Car articuler des sons est fondamentalement articuler le temps ; le temps compris non pas comme une ligne droite à suivre mais plutôt comme cette « lave » informe, dont le *formé* en musique est toujours unique et non générique ; il émane d'une volonté très peu hasardeuse. Autrement dit, nous interrogerons comment, s'éloignant de la syntaxe, « le son se vide de toute intentionnalité », puisque, comme le résume très bien Carmen Pardon dans son *L'écoute oblique*, « la musique de Cage n'a pas pour objectif la communication, car celle-ci est étrangère au son. »³¹

²⁹ Une « querelle » récurrente autour de Cage a lieu entre ces deux avis extrêmes : soit la musique de Cage est pauvre voire insupportable mais ses idées sont intéressantes (ce qui contribue à l'idée que Cage serait, plus qu'un compositeur, un philosophe), soit, il est avant tout un compositeur, car se concentrer uniquement sur ses idées impliquerait rabaisser sa musique. Voir l'article de Richard FLEMING, « Listening to Cage : Nonintentional philosophy and music », *Cogent Arts & Humanities*, 3 : 1, 2016. DOI : 10.1080/23311983.2015.1088733.

³⁰ Jean-Yves Bosseur dans la préface d'Anne de FORNEL, *op. cit.*, p. 12.

³¹ Carmen PARDO SALGADO, *Approche de John Cage : L'écoute oblique* (préface de Daniel Charles), L'Harmattan, 2007. Éd. originale : *La escucha Oblicua : una invitación a John Cage*, Editorial Universidad Politécnica de Valencia, Valencia, 2001.

2. À propos du « temps vertical » chez Cage :

Music is a semblance of Time in its passage [...] Music makes time audible [...]³²

Afin d'expliquer ce rapport entre la pensée de Cage et les enjeux particuliers d'articulation sonore et temporelle dans sa musique, il sera utile d'introduire la notion – profondément inspirée par l'œuvre de Cage – de *vertical time* ou « temps vertical » proposée par Jonathan Kramer dans ses nombreux travaux sur le temps en musique. Kramer propose une distinction à partir de ce qu'il considère une « dualité naturelle » du temps. Cette distinction repose sur les termes de « linéarité » et de « non-linéarité » – *linear and nonlinear*³³. En tout cas, Kramer propose de définir autant le temps linéaire que le temps non-linéaire – la non-linéarité n'étant pas simplement l'absence de linéarité mais plutôt une « force en soi ». Ainsi, le temps linéaire serait « le continuum temporel créé par une succession d'évènements dont les premiers déterminent les ultérieurs et les ultérieurs sont des conséquences des premiers ». D'autre part, le temps non-linéaire correspondrait au « continuum temporel qui résulte de principes régissant de manière permanente une pièce ou section ».³⁴ Virtuellement, dit Kramer, toute musique combine la linéarité et la non-linéarité sous des degrés variables, ces deux forces étant les deux moyens principaux par lesquels la musique peut structurer le temps et aussi, inversement, le moyen par lequel le temps peut structurer la musique. C'est dans ce contexte qu'apparaît la notion de « temps vertical », en tant que manifestation spécifique de la non-linéarité poussée à l'extrême en quelque sorte. Extrême elle l'est car au lieu de s'inscrire dans une forme quelconque de discontinuité – Kramer reconnaît les explorations multiples et subtiles de la discontinuité au XX^e siècle – le « temps vertical » adopte plutôt la « consistance » du processus comme définissant son « essence ». Que ce processus soit statique (le statisme chez Feldman ou chez La Monte Young, par exemple) ou au contraire, profondément mouvementé rythmiquement (les répétitions et les déphasages chez Steve Reich, par exemple), une des particularités de cette musique serait la subversion de l'idée de « phrase », du moins de son acception en tant que microstructure syntaxique linéaire, c'est-à-dire, téléologique :

³² Susanne LANGER, *Feelings and Form*. New York, Scribner's, 1953, p. 110.

³³ Distinction qui trouverait à la fois une correspondance dans la distinction philosophiques du « devenir » (*becoming*) et d'« être » (*being*). Ici Kramer associe, quoique de manière abrupte et simplifiée en termes philosophiques, l'idée du « devenir » (*becoming*) à la « logique linéaire qui commence dans la Grèce antique et culmine dans la philosophie et la science modernes d'Occident », et l'idée d'« être » (*being*), bien qu'explorée par les penseurs occidentaux, comme ayant reçu ses plus forts arguments au sein de l'introspection des philosophies bouddhistes, dont le Zen joue un rôle prééminent. Voir à ce propos : Jonathan KRAMER, *The Time of Music*. Schirmer Books, 1988, p. 16.

³⁴ *Ibidem*, p. 20.

Il y a des compositions écrites dont la temporalité est indifférenciée dans sa totalité. Elles manquent de phrases [...] car les fins de phrases cassent le continuum temporel. Les phrases ont, jusqu'à récemment, imprégné toute la musique occidentale, même celle multidirectionnelle et celle des *moment forms* : les phrases sont le dernier vestige de la linéarité. Mais quelques travaux récents montrent que la structure de phrase n'est pas une composante indispensable dans la musique. Le résultat est un seul présent étiré dans une durée énorme, un « maintenant » potentiellement infini qui est cependant ressenti comme un instant. Dans une musique sans phrases, sans articulation temporelle, avec une consistance totale, quelle qu'elle soit la structure instaurée existe parmi les différentes couches de son et non pas dans la successivité de gestes. Alors j'appelle le sens invoqué par une telle musique comme « vertical ».³⁵

Cette structure instaurée par la verticalité peut nous rappeler la structure présente dans *Reflets dans l'eau* de Debussy où les différents éléments distribués dans la verticalité définissent une dynamique de mouvement ayant lieu plus entre les « strates » superposées interagissant entre elles que dans la succession horizontale de motifs. L'on saisit une telle figure comme on observerait un objet – un « objet vertical », disons – non pas parce que l'objet serait inerte mais parce que son mouvement, ses vibrations internes, ne renvoient qu'à eux-mêmes.

Deux éléments principaux peuvent être retenus de ce que Kramer nomme une « musique verticale ». Premièrement, l'un de ses traits les plus intéressants, au moins pour ce qui concerne nos propos, apparaît lorsqu'il compare l'expérience d'écouter une telle musique à celle d'observer une pièce de sculpture : « on est libre de se promener autour de la sculpture, l'observer depuis plusieurs angles, se concentrer sur un élément, s'apercevoir des rapports entre différents détails [...] »³⁶. Or, Kramer sait bien que cette contemplation de l'objet ne suppose pas une indétermination temporelle, au contraire, le temps écoulé devant la sculpture devient « un temps structuré. » La conclusion que Kramer tire de cela est que, similairement à la sculpture – qui existe tout de même dans le temps –, la « musique verticale » simplement *est* ; l'objet, plus que paralyser le temps, l'incarne, en quelque sorte.

³⁵ Citation originale : “Compositions have been written that are temporally undifferentiated in their entirety. They lack phrases [...] because phrase endings break the temporal continuum. Phrases have, until recently, pervaded *all* Western music, even multiply-directed and moment forms: phrases are the final remnant of linearity. But some new works show that phrase structure is not a necessary component of music. The result is a single present stretched out into an enormous duration, a potentially infinite ‘now’ that nonetheless feels like an instant. In music without phrases, without temporal articulation, with total consistency, whatever structure is in the music exists between simultaneous layers of sound, not between successive gestures. Thus, I call the time sense invoked by such music ‘vertical’.” *Ibid.*, p. 55.

³⁶ Citation originale : “Listening to a vertical musical composition can be like looking at a piece of sculpture. When we view the sculpture, we determine for ourselves the pacing of our experience: We are free to walk around the piece, view it from many angles, concentrate on some details, see other details in relationship to each other [...] The time spent with the sculpture is structured time, but the structure is placed there by us, as influenced by the piece, its environment, other spectators, and our own moods and tastes. Vertical music, similarly, simply *is*.” *Ibid.*, p. 57.

Très proche de cette idée nous trouvons la description à propos de la peinture de Cézanne que propose Morton Feldman, membre, avec Cage, de la New York School, et dont la musique est d'ailleurs la plus représentative d'une « musique verticale » d'après Kramer³⁷. Pour Feldman, la musique pourrait enfin apprendre de la peinture à faire des objets qui incarnent le temps, c'est ainsi que le temps deviendrait, plus qu'une chronologie quelconque, une « image » figée :

Picasso, qui découvrit le cubisme en Cézanne, développa à partir de cela un système. Il ne vit pas la contribution plus capitale de Cézanne. Ce n'était pas comment faire un objet, non pas comment cet objet existe par le temps, dans le temps ou autour du temps, mais comment cet objet existe *comme temps*. Le temps se retrouve, comme Proust l'a montré dans son œuvre. Le temps est comme une image, comme l'a suggéré Aristote. C'est la surface que les arts visuels ont commencé plus tard à explorer. C'est la surface que la musique, abusée par le fait qu'elle était calculée en secondes, avait négligée.³⁸

Le deuxième élément que nous voudrions retenir des idées de Kramer, c'est que le fait que la « musique verticale » simplement *est* nous permet d'anticiper un aspect clé du « cadre matériel » sous lequel il faudrait comprendre la musique de Cage, et dont nous parlerons plus dans la section suivante. Il s'agit de l'« immanence » propre à la musique de Cage ; « musique de l'immanence » comme l'appellera Vladimir Safatle ; musique existant sur un « plan d'immanence sonore » comme le proposeront Deleuze & Guattari dans « Mille Plateaux ». Anticipons ce concept, transversal dans ce travail, car il faudra non seulement l'anticiper, mais revenir dessus constamment et éventuellement en tirer des conclusions. Anticipons donc seulement que si la « musique verticale » de Cage *existe* simplement, c'est peut-être parce qu'elle est « immanente ». Ou plutôt qu'elle *existe* car elle le fait sur ce « pur plan d'immanence [...] où dansent des éléments et matériaux non formés »³⁹. Il faudra bien sûr s'interroger pourquoi, pour Deleuze et Guattari, c'est John Cage le premier à avoir « déployé le plus parfaitement ce plan fixe sonore qui affirme un processus contre toute structure et genèse, un temps flottant contre le temps pulsé [...] ».⁴⁰

³⁷ “Vertical music reached a pinnacle in the third quarter of this century. This period saw the production of such uncompromisingly vertical pieces as Stockhausen’s *Stimmung* (1968), which sustains one chord for 75 minutes; the conceptual works of La Monte Young and Philip Corner; early minimalist music like Steve Reich’s *Violin Phase* (1967), Philip Glass’s *Music in Fifths* (1969), and Frederic Rzewski’s *Les Moutons de Panurge* (1969); and numerous works of Cage [...] The composer whose music perhaps best epitomizes vertical time was Morton Feldman. While Cage has remained concerned with the compositional process, which can be linear even when the resulting music is not, Feldman simply put down one beautiful sound after another. Feldman’s aesthetic had nothing to do with teleology: ‘I make one sound and then I move on to the next.’” *Ibid.*, p. 386.

³⁸ Morton FELDMAN, « Entre catégories », *Écrits et paroles, précédés d'une monographie de Jean-Yves Bosseur*. Paris, Les presses du réel, 2008, p. 269.

³⁹ Gilles DELEUZE et Félix GUATTARI, *Mille Plateaux*. Paris, Les Éditions de Minuit, 1980, p. 312.

⁴⁰ *Ibidem*, p. 327.

Ainsi, la « musique verticale » *est*, car, comme le dit souvent Cage, chaque son peut être le début, la prolongation ou la fin de l'objet regardé, toute téléologie se trouvant inconcevable. Cela implique, du coup, que si chaque son a la même valeur dans une « musique verticale », cela revient à dire que, ontologiquement et sur un « plan d'immanence sonore », aucun son n'a de « valeur » du tout, comme l'a très bien exprimé le musicologue belge Wim Mertens, cité par Kramer :

Chaque son peut être le début, la continuation, ou la fin, et aucun son n'est plus important que le suivant. L'exclusivité de la perspective musicale que l'on trouve dans la téléologie dialectique a été remplacée par une perspective aléatoire, un phénomène que Cage appelait « interpénétration ». Par ceci il faut comprendre que tout élément musical dans l'espace et dans le temps, se trouve non seulement en rapport avec tous les autres, mais, aussi, il a la même valeur que les autres et se déploie dans toutes les directions en même temps, sans l'existence de relations de cause et effet. Le fait que chaque son a la même valeur implique également qu'aucun son n'a de valeur du tout. Cage perçoit le son comme un temps continuum.⁴¹

En dernier lieu, pour finir avec ce qui concerne la notion d'une « musique verticale », il ne faudrait pas attribuer uniquement à Cage une telle démarche (questions moins simple à régler dès lorsqu'on parle d'une « musique de l'immanence »...). Jonathan Kramer conclut ainsi qu'il y a de nombreux exemples précédant Cage, dans la genèse de ce qu'il appelle une « musique verticale » ou un « temps vertical » :

La musique verticale ne fut pas inventée dans les années 1950. Il y a des signes de temps vertical dans le monde harmonique « gelé » chez Webern ainsi que dans l'état de stase chez Stravinsky et Messiaen. Les *Vexations* de Satie ne sont pas le seul antécédent d'une pièce verticale. *In the Night* (avant 1911) de Charles Ives refuse de progresser et suggère par conséquent un présent atemporel. ⁴²

⁴¹ Citation originale : “Any sound can be the beginning, the continuation, or the end, and no sound is more important than the next. The exclusive musical perspective found in dialectical teleology has been replaced by a randomly selected perspective, a phenomenon Cage called « interpenetration ». By this he meant that every musical element in time and space is related to every other musical element, has an equal value, and works in all directions at the same time, without the existence of cause-and-effect relationships. The fact that each sound has the same value implies equally that each sound has no value. Cage sees sound time-continuum.” dans Wim MERTENS, *American Minimal Music*, trad. J. Hautekiet New York : Alexander Broude, 1983.

⁴² Citation originale : “Vertical music was not invented in the 1950s. There are hints of vertical time in the frozen harmonic world of Webern and in the stasis of Stravinsky and Messiaen. Satie's *Vexations* is not the only early vertical piece. Ives' *In the Night* (before 1911), for example, refuses to progress and thereby suggests a timeless present. This piece is part of the *Set for Theater Orchestra* (1906-1911), which also includes *In the Cage*, a movement with neither functional beginning nor ending.” dans J. KRAMER, *op. cit.*, p. 386.

3. Cadre « matériel » : immanence du son ; le son en tant qu’Idée et problème ; « perspectivisme » chez Cage ; Deleuze ; Uexküll

Si ce mot, « musique », est sacré, et réservé aux instruments du dix-huitième et du dix-neuvième siècle, nous pouvons lui substituer un terme plus significatif : organisation de sons.⁴³

3.1 Immanence du son :

Plus qu’en termes de musique, Cage propose de réfléchir la composition en termes d’organisation de sons. Nous questionnerons, à partir de ce geste, ce qui semble être le début d’une tentative aspirant à se débarrasser de la « transcendance » qui règne sur les sons afin d’atteindre un statut qui serait celui de l’« immanence ». Nous entrons donc dans ce qui constitue la question fondamentale des *sound studies*, auxquels nous ferons ici brièvement référence, à savoir : quel est le statut du son ? En d’autres mots, quelle serait son ontologie ? Abordons ces questions à partir de Cage.

Dans son essai intitulé « John Cage, Gilles Deleuze, and the Idea of Sound », Iain Campbell, philosophe contemporain travaillant sur Cage et Deleuze, décrit que la composition musicale s’est pendant longtemps fondée sur un principe allant « au-delà des sons eux-mêmes ». Campbell associe ce principe à l’harmonie tonale en tant que structure fonctionnelle et formelle. Ainsi, tandis que ce principe n’est pas tout à fait présent à l’intérieur des sons (malgré les tentatives de rapprochement d’un Rameau, par exemple) il semble néanmoins parvenir à les « définir ».⁴⁴ À l’opposé de cette fonctionnalité harmonique et formelle déterminant les rapports entre les sons existants (et s’imposant sur les sons eux-mêmes), Campbell propose de penser le statut du son à partir du « plan d’immanence » dont parlent Deleuze et Guattari. Mais avant cela, il faudrait s’accorder sur ce que l’on entend par « plan ». Prenons la définition qu’en propose Uexküll dans le contexte biologique et éthologique qu’est le sien : un plan, écrit Uexküll, « n’est ni une substance ni une force » précise-t-il, il consiste plutôt en les « conditions ordinatrices qui régissent toute nature. »⁴⁵ Or ces conditions ordinatrices n’existent pas uniquement dans la « nature » comprise comme un monde étranger aux hommes. Elles existent dans l’art, dans l’organisation matérielle des œuvres où le matériau devient expression. Ainsi, du « plan » éthologique général nous

⁴³ Citation originale : “If this word “music” is sacred and reserved for eighteenth and nineteenth-century instruments, we can substitute a more meaningful term: organization of sound.” dans J. CAGE, « The Future of Music : Credo », *Silence: Lectures and Writings*, op. cit., p. 3.

⁴⁴ Iain CAMPBELL, « John Cage, Gilles Deleuze, and the Idea of Sound ». *Parallax*, 23 : 3, 2017, pp. 361-378, p. 362, DOI: 10.1080/13534645.2017.1343785

⁴⁵ Hadrien GENS, *Jakob Von Uexküll, explorateur des milieux vivants : logique de la signification*. Éd. Hermann, 2014, p. 27.

passons au seul plan sur lequel les œuvres prennent forme ; le plan de composition esthétique, tel que décrit par Deleuze et Guattari :

Il n'y a qu'un seul plan, au sens où l'art ne comporte pas d'autre plan que celui de la composition esthétique : le plan technique en effet est nécessairement recouvert ou absorbé par le plan de composition esthétique. C'est à cette condition que la matière devient expressive : le composé de sensations se réalise dans le matériau, ou le matériau passe dans le composé, mais toujours de manière à se situer sur un plan de composition proprement esthétique.⁴⁶

Toute œuvre existe donc sur un plan de composition esthétique. Or ce n'est pas toute œuvre qui existe sur un plan d'immanence. Car la transcendance s'oppose à l'immanence, tel est l'un des principes que Deleuze emprunte à Spinoza. Nous disons donc que, d'après Campbell, le principe d'organisation fonctionnelle et formelle dérivé de l'harmonie tonale est « transcendant » dans la mesure où il s'installe *sur* les sons ; il a donc lieu « au-delà des sons eux-mêmes », il les transcende. En revanche, Campbell propose de penser la musique de Cage à l'opposé de cela, donc à partir du « plan d'immanence » tel que décrit par Deleuze et Guattari, c'est-à-dire : ce « pur plan d'immanence, d'univocité, de composition, où tout est donné, où dansent des éléments et matériaux non formés qui ne se distinguent que par la vitesse et qui entrent dans tel ou tel agencement individué d'après leurs connexions, leurs rapports de mouvements. »⁴⁷ En effet, comme nous l'avons déjà évoqué, d'après Deleuze et Guattari, c'est chez John Cage que l'on trouve, au moins sous une forme plus évidente qu'auparavant, l'idée d'une musique conçue en tant que « plan d'immanence sonore » où les sons existants n'entretiennent que des relations de vitesse et de mouvement entre eux, et donc non plus des relations syntaxiques, discursives.

C'est sans doute John Cage qui, le premier, a déployé le plus parfaitement ce plan fixe sonore qui affirme un processus contre toute structure et genèse, un temps flottant contre le temps pulsé ou le tempo, une expérimentation contre toute interprétation, et où le silence comme repos sonore marque aussi bien l'état absolu du mouvement.⁴⁸

Dans les mots de Campbell, chez Cage nous trouvons donc le son enfin « compris en ses propres termes ; dans sa réalité matérielle plus que sous une imposition transcendante de principes structurants externes. »⁴⁹ C'est ainsi que, autant chez Campbell comme chez Deleuze et Guattari, se dessine une dichotomie d'inspiration spinoziste opposant la transcendance à l'immanence. Nous avons ainsi, conclut

⁴⁶ G. DELEUZE et F. GUATTARI, *Qu'est-ce que la philosophie*. Les Éditions de Minuit, 2013, p. 166.

⁴⁷ G. DELEUZE et F. GUATTARI, *Mille Plateaux*, *op. cit.*, p. 312.

⁴⁸ *Ibidem*, p. 327.

⁴⁹ I. CAMPBELL, *op. cit.*, p. 365.

Campbell, « d'un côté, la transcendance de schémas d'organisation formelle telles que l'harmonie, et d'un autre côté, l'immanence d'une ontologie du son. »⁵⁰

Bien que la distinction entre la transcendance et l'immanence, telle que proposée par Campbell, nous paraisse très pertinente, nous devons élargir ce qu'il considère être le principe formel « transcendant » par définition, à savoir, l'harmonie. Car si l'on peut en effet lire la tonalité comme étant une structure transcendant la réalité des sons eux-mêmes, il faut aussi dire d'une part que l'harmonie – Campbell dit bien « harmonie » et non pas « harmonie tonale » ni « tonalité –, existe partout : que ce soit dans l'atonalité de Schoenberg, chez Cage ou dans le spectralisme français, il y a de l'harmonie, celle-ci n'étant pas exclusivement liée à la syntaxe tonale. Par exemple, nous verrons qu'il y a des rapports harmoniques, souvent même issus de la tonalité, dans les pièces que nous analysons ici. D'autre part, et voici notre hypothèse, ce principe formel qui transcende la réalité immanente des sons, ne s'agirait-il pas plutôt de ce qui est *véhiculé*, en termes d'articulation, *par* l'harmonie tonale ? C'est-à-dire, de l'articulation d'un son à un autre, du rapport instauré entre les éléments, enfin, de l'agencement de ces éléments dans le temps ? Nous approfondirons ultérieurement cette question, à savoir, pourquoi l'œuvre de Cage en particulier, et non pas celle de Beethoven, par exemple, existe sur un « plan d'immanence sonore », c'est-à-dire, quels types d'articulations matérielles spécifiques justifient cette distinction ? L'articulation téléologique du temps – cette « lave » informe – serait-elle le facteur déterminant ? Est-ce le *temps* le « plan » au-dessus duquel peuvent s'engendrer des articulations sonores soit transcendantes, soit immanentes ?

⁵⁰ *Ibidem.*

3.2 Le son en tant qu'« Idée » ou « problème » :

La force d'un problème, ce n'est pas sa tension interne, c'est *l'incertitude qu'il introduit dans la (re)distribution de réalité*.⁵¹

Pour avancer dans cette interrogation sur le statut du son en général, il serait utile de le comprendre, auprès de Deleuze, plus que comme un objet d'étude empirique plus ou moins fixe, comme une « Idée ». Ceci nous permettra d'aborder le son chez Cage en particulier et, plus précisément, « l'espace-son » chez Cage, en tant que « problème » ou, si l'on veut, un « champ problématique » (*problematic field*) de possibilités.

THE PRESENT METHODS OF WRITING MUSIC, PRINCIPALLY THOSE WHICH EMPLOY HARMONY AND ITS REFERENCE TO PARTICULAR STEPS IN THE FIELD OF SOUND, WILL BE INADEQUATE FOR THE COMPOSER, WHO WILL BE FACED WITH THE ENTIRE FIELD OF SOUND.⁵²

Dès lorsqu'on parle d'un objet analysable, soit, d'un « objet de compréhension » (*objects of understanding*), il n'est plus possible de le traiter comme s'il était déjà pleinement constitué par des structures définissant la seule des expériences possibles, mais plutôt, comme l'explique Campbell, il se peut que quelque chose provenant du « réel externe » décide d'interrompre, créant ainsi une expérience constituée désormais à partir de la « réciprocité »⁵³, ou, si l'on veut, de la dialectique entre l'objet et son extérieur. C'est pour cela que Deleuze recourt aux catégories d'« Idée » et/ou à celle du « problème » (ou de la « problématique »). Pour la première, Deleuze nous dit que l'« Idée » serait une sorte de « substance » : « La synthèse réciproque des rapports différentiels, comme source de la production des objets réels, telle est la matière de l'Idée. »⁵⁴ Ces « rapports différentiels » se trouvant non seulement *entre* les différents éléments composant l'objet (la durée et la hauteur, entre autres, pour l'objet qu'est le son, par exemple) mais aussi, ils se définissent à partir de – et en rapport à – notre expérience, comme nous le verrons ultérieurement. La deuxième catégorie est celle de la « problématique », à comprendre comme la « situation » ou le « cadre » dans lequel on explore une « Idée ». C'est-à-dire, une « problématique – où le problème n'est plus un objet aux contours fixes, mais il concerne plutôt le

⁵¹ D. LAPOUJADE, *op. cit.*, p. 59.

⁵² J. CAGE, « The Future of Music : Credo », *Silence: Lectures and Writings*, *op. cit.*, p. 4.

⁵³ Citation originale : “it is not simply the case that objects of understanding are wholly conditioned by the structures of possible experience, but that something of the real may interrupt, that these objects may in some sense reciprocally constitute experience.” dans I. CAMPBELL, *op. cit.*, p. 367.

⁵⁴ G. DELEUZE, *Différence et répétition*. Presses Universitaires de France, 1968, p. 225.

mouvement d'un processus régulateur, l'inépuisable exploration d'une "Idée". »⁵⁵
Nous voyons donc que ces deux termes, selon les acceptions que nous venons de mentionner, deviennent plus ou moins dépendants et relatifs entre eux : la « problématique » est l'exploration inépuisable d'une « Idée », et cette exploration implique des rapports différentiels autant à l'intérieur qu'à l'extérieur de l'objet, ainsi qu'entre les deux dimensions. L'exemple qui sert le mieux à illustrer cela (et qui permet aussi de comprendre quel est le rapport avec la conception du son chez Cage), c'est la description exemplaire que Deleuze fait de l'« Idée de couleur » pour parvenir justement à l'« Idée du son » :

Par exemple, l'Idée de couleur est comme la lumière blanche qui perplique en soi les éléments et rapports génétiques de toutes les couleurs, mais qui s'actualise dans les couleurs diverses et leurs espaces respectifs ; ou l'Idée de son, comme le bruit blanc.⁵⁶

Le son est donc une « Idée » au même titre que celle de la couleur. Ainsi, selon Campbell, l'espace-son chez Cage correspondrait à la « problématique » à l'intérieur de laquelle on explore l'« Idée » du son. Car, comme nous le disions, l'espace-son est pour Cage un « champ » (*field of sound*) ou un « domaine problématique » (*problematic field*), lequel se définirait en termes deleuziens-leibniziens comme étant basé sur « l'interdépendance des coefficients variables »⁵⁷. La particularité de cette « interdépendance des coefficients variables » chez Leibniz et Deleuze, nous l'avons dit, est qu'elle ne se situe donc pas uniquement du côté de l'objet observé mais implique aussi une « synthèse réciproque » entre l'objet et le sujet – un rapport dialectique entre le sujet et l'objet, pourrait-on dire auprès d'Adorno. C'est cela qui nous mène vers la question de la variabilité de perception ou, en d'autres mots, vers le perspectivisme. Dans son rapport à l'objet sonore, la variabilité de perception chez Cage fonctionnerait comme le décrit finement Deleuze toujours à propos de l'« Idée de couleur » dans un texte sur Bergson : « Alors les différentes couleurs ne sont plus des objets sous un concept, mais les nuances ou les degrés du concept lui-même. »⁵⁸

⁵⁵ Citation originale : "It is for this reason that Deleuze turns to the problematic – where the problem is no longer a knowable object, but rather concerns the movement of a regulative process, the inexhaustible exploration of an Idea." dans I. CAMPBELL, *op. cit.*, p. 367.

⁵⁶ G. DELEUZE, *Différence et répétition*, p. 267.

⁵⁷ Leibniz cité par G. DELEUZE, *Différence et répétition*, p. 66.

⁵⁸ G. DELEUZE, « La conception de la différence chez Bergson », *L'Île déserte et autres textes*, p. 60.

3.3 « Perspectivisme » chez Cage ; Deleuze ; Uexküll

In musical terms, any sounds may occur in any combination and in any continuity.⁵⁹

Ce « domaine problématique » qu'est l'espace-son chez Cage se définit donc premièrement par l'interdépendance des coefficients variables dont parle Deleuze via Leibniz. L'on peut penser d'une part que ces coefficients correspondraient chez Cage aux cinq facteurs déterminant d'après le compositeur la position d'un son particulier dans l'espace son, à savoir : « fréquence ou hauteur, amplitude ou puissance, timbre ou structure spectrale, durée et morphologie (comment le son apparaît, continue et meurt). » D'autre part, il faut dire que les limites de ces paramètres ne peuvent, d'après Cage lui-même, qu'être déterminés par l'écoute en premier lieu : « [...] la situation rendue possible par ces moyens [technologiques, à l'issue de la guerre] est essentiellement celle d'un espace-son total, dont les limites ne sont déterminées que par l'oreille [...] ». ⁶⁰ En somme, le « domaine problématique » qu'est l'espace-son chez Cage se définit autant par l'interdépendance des coefficients variables à l'intérieur de l'objet que par la variabilité de perception chez le sujet.

Dans le perspectivisme, tel que décrit par Deleuze dans *le pli*, « l'objet ne se définit plus par une forme essentielle, mais atteint à une fonctionnalité pure [...] Appelons *objectile* ce nouvel objet. » ⁶¹ Il faut imaginer l'*objectile* comme un objet qui devient « projectile », avec une pointe, ou des pointes plutôt, comme autant de *points de vue* le définissant à parts égales. L'*objectile* de Deleuze introduit le temps, la variation, la métamorphose, en somme, de l'instabilité, au sein du phénomène et non plus dans un environ qui lui serait externe. C'est qu'il s'agit d'une conception non seulement temporelle mais aussi qualitative de l'objet, écrit Deleuze, « pour autant que les sons, les couleurs, sont flexibles et pris dans la modulation. C'est un objet maniériste, et non plus essentialiste : il devient événement. » ⁶² Comme l'espace-son chez Cage, où les sons se trouvent pris dans la variabilité de fréquence, de morphologie, etc. – c'est ainsi qu'il faut comprendre la « modulation » dont parle Deleuze – mais en plus ils sont pris dans l'agencement entre eux (*any combination*) et peuvent émerger à tout moment (*any time*). Mais quels sons et à quel moment, donc ? C'est la question

⁵⁹ J. CAGE, « Experimental Music », *Silence: Lectures and Writings*, *op. cit.*, p. 8.

⁶⁰ Citation originale : “The situation made available by these means is essentially a total sound-space, the limits of which are ear-determined only, the position of a particular sound in this space being the result of five determinants : frequency or pitch, amplitude or loudness, overtone structure or timbre, duration, and morphology (how the sound begins, goes on, and dies away).” dans J. CAGE, *Ibidem*.

⁶¹ G. DELEUZE, *Le pli : Leibniz et le baroque*. Les Éditions de Minuit, 1988, p. 26.

⁶² *Ibidem*.

permanente (peut-être la seule, finalement) dans la composition, lorsqu'on est confronté au « champ » de possibilités sonores – *the entire field of sound*. La particularité autant chez Cage que dans le perspectivisme est que, s'agissant d'un « nouvel objet », d'un *objectile*, on ne « crée » plus le son, on ne le « maîtrise » plus, ou pas tout à fait en tout cas. Plutôt, on « accède » à lui à travers un *point de vue*. Le *point de vue* est le fondement du perspectivisme, dit Deleuze. Donc, ce n'est pas tant que l'objet ou l'*objectile* varie selon des interprétations assignées à chaque *point de vue*, mais que l'objet contient en lui autant de variations que des points de vue auxquels il renvoie. C'est une des conclusions auxquelles on parvient via Deleuze, à savoir, que le perspectivisme « ne signifie pas une dépendance à l'égard d'un sujet défini au préalable : au contraire, sera sujet ce qui vient au point de vue, ou plutôt ce qui demeure au point de vue. »⁶³ Il y a une phrase de Deleuze qui synthétise très bien ce que c'est que le perspectivisme et surtout, la logique selon laquelle il faudrait comprendre cette conception de l'objet variant selon autant de ses points de vue : « ce n'est pas une variation de la vérité d'après le sujet, mais [...] la vérité d'une variation. »⁶⁴

Le perspectivisme permet donc de penser autrement l'imbrication du sujet et de l'objet. Pour mobiliser ses réflexions sur le perspectivisme, Deleuze fait référence à plusieurs auteurs : Leibniz, Whitehead, Nietzsche, Uexküll, entre autres. Ce dernier, « père de l'éthologie » – comme Deleuze l'appelle pour dire à quel point l'éthique de Spinoza est une « éthologie » des comportements singuliers, des manières d'être – est aussi un perspectiviste. Pour lui, l'être et le milieu – l'*Umwelt* – ne sont jamais indépendants, ils se définissent non seulement l'un par rapport à l'autre, mais aussi, l'un *dans* l'autre ; processus qu'Uexküll nomme une « com-position », ou bien, un « contrepoint » entre les éléments : « contrepoint par exemple entre l'abeille et la fleur »⁶⁵ dit-il. Le perspectivisme d'Uexküll est un perspectivisme où « l'objet comme porteur de signification est toujours en mouvement car il fait partie intégrante du sujet [...] »⁶⁶ Rappelons que, d'après Uexküll, le « plan » consiste dans les conditions ordinatrices qui régissent toute nature, comme nous l'avons évoqué. Là où Deleuze et Guattari parlent de « plan de composition esthétique » pour les arts, Uexküll parlera d'un « plan de construction » pour décrire le rapport d'ajustement⁶⁷ entre l'être vivant

⁶³ *Ibidem*.

⁶⁴ *Ibidem*, p. 27.

⁶⁵ H. GENS, *op. cit.*, p. 31.

⁶⁶ *Ibidem*, p. 54.

⁶⁷ Uexküll utilise le terme d'ajustement entre les êtres vivants et leur milieu en opposition au terme darwinien d'adaptation, comme l'explique Hadrien Gens : « C'est fondamentalement dans son

et son milieu. Comme il le précise, le plan de construction « ne s'exprime pas seulement à travers la structure de son corps, mais aussi dans les relations de celui-ci au monde qui l'entoure. »⁶⁸

Voilà le cadre matériel qui nous semble définir les enjeux principaux de la musique de Cage, en particulier celle des pièces que nous regarderons ensuite en détail. L'immanence du son témoigne donc d'un cadre organisationnel où les sons existeraient en tant que tels, celle-ci étant opposée à la transcendance d'un régime syntaxique supérieur qui n'a lieu qu'au-delà des sons eux-mêmes (régime harmonique d'après Campbell, régime téléologique d'après nous). Grâce à cette particularité du statut du son chez Cage, le « plan de composition esthétique » propre à toute œuvre d'art devient ici un « plan d'immanence sonore », où, nous le verrons, flottent des éléments articulés de manière non téléologique. Ce dispositif précis nous a permis d'introduire la notion de perspectivisme, car Cage semble se poser devant le « champ sonore » (*field of sound*) – ce « champ problématique » où l'on explore inépuisablement l'« Idée » du son – comme pour choisir à chaque fois un agencement particulier (au hasard ou non), c'est-à-dire une combinaison de sonorités, comme nous le verrons à partir du « gamut ». Ainsi, la « vérité de la variation » du champ sonore devient la dynamique constante du mouvement articulé, posant les bases d'une cinématique générale à saisir. De cette manière, après avoir introduit ce « cadre matériel » qui nous paraît indispensable pour développer des réflexions sur cette musique, nous passerons à regarder en détail quels sont ces agencements et comment les notions mobilisées jusqu'ici prennent une forme matérielle.

opposition au concept d'adaptation (*Anpassung*) que celui d'ajustement (*Einpassung*) doit se comprendre. En effet, c'est contre le concept darwinien d'adaptation qu'Uexküll revendique pour la biologie le terme d'ajustement [...] Uexküll distingue en fait trois niveaux d'ajustement, de composition : il y a d'abord l'ajustement de l'organe et des parties d'organes qui forme le corps, puis l'ajustement entre le corps et son milieu, et l'ajustement, enfin, des milieux entre eux. » dans H. GENS, *op. cit.*, p. 25.

⁶⁸ *Ibidem*, p. 28.

4. Analyse musicale : « principe formel » de la technique du « gamut »

[...] pour Souriau, le formel est la raison de la consistance.⁶⁹

Difficile, lorsqu'on parle de Cage, de négliger certaines thématiques centrales pour la littérature musicologique cagienne telles que l'invention du piano préparé, l'influence du Yi Jing (ou « I Ching ») dans sa musique ou bien la question du silence. Les œuvres dont nous analyserons le « principe formel » (selon les mots de Souriau), bien que n'appartenant pas directement à ces thématiques, présentent tout de même des rapports avec celles-ci. Elles servent à illustrer dans certains cas les conséquences de ces expériences (c'est le cas du piano préparé anticipant la technique du « gamut ») ou, d'autre part, elles dévoileraient certains éléments pouvant expliquer en partie l'intérêt de Cage pour des régions à la limite du fait musical plus ou moins concret. Les pièces ici citées ont en commun l'inscription au sein d'un type d'écriture chez Cage, celui de la technique du « gamut », qui vise à traiter le(s) sons(s) « objectalement », comme des objets « débarrassés de la colle » qui les reliait auparavant afin qu'ils « puissent être eux-mêmes »⁷⁰, constituant ainsi l'idée d'un « plan d'immanence sonore ». Ce sont les pièces *String Quartet* (1950) – dont les antécédents renvoient à l'œuvre *The Seasons* (1947) – et surtout ce que Cage considéra comme l'« épilogue » de ce quatuor, les *Six Melodies* (1950) où l'écriture simple (pour piano et violon) est particulièrement didactique pour constater le raffinement d'une écriture en évolution. Nous verrons, entre autres, que la technique du « gamut » semble mener vers une considération du silence en tant qu'objet. Puis, nous pourrions aborder les *44 Harmonies* issues de l'œuvre-happening musical *Apartment House 1776* (1976) où les techniques de l'aléatoire et du Yi Jing rejoignent la technique du « gamut ». Plutôt que de saisir une homogénéité par la technique, ou bien une hétérogénéité par l'évolution stylistique, au sein de ces analyses, le but est plutôt de décortiquer ce que l'on peut nommer avec Souriau le « principe formel » de ces pièces, c'est-à-dire, ces « lois » qui se dessinent à grande échelle et qui dépassent le contenu local ; « l'armature du phénomène, la manière qu'il a de faire “tenir” ensemble les divers éléments qui le composent selon des rapports harmoniques d'opposition, de contraste, de complémentarité ou d'équilibre. »⁷¹

⁶⁹ D. LAPOUJADE, *op. cit.*, p. 67.

⁷⁰ (trad. par Anne de Fornel) « Cowell remarqua avant un concert à la New School [for Social Research] [...] qu'on était en présence de quatre compositeurs [Christian Wolff, Morton Feldman, Earle Brown et John Cage] qui se débarrassaient de la colle. Alors qu'on croyait nécessaire de coller des sons ensemble pour créer de la continuité, nous étions tous les quatre mus par la volonté de se débarrasser de la colle pour que les sons puissent être eux-mêmes. » dans J. CAGE, *ibid.*, p. 71.

⁷¹ D. LAPOUJADE, *op. cit.*, p. 38.

4.1 La technique du « gamut » :

Le terme, courant en anglais, provient du lexique musical médiéval et il désigne une certaine étendue de notes. La lettre grecque *gamma* (Γ) correspondait à la note *sol* la plus grave, et l'*ut*, à la note *do* la plus aiguë. « Gamma–ut » délimitait donc l'étendue des notes jouables, le réservoir de notes, la collection de sons. Le terme est employé par Cage, au moins de manière concrète et récurrente, à partir de la lecture du texte « Defense of Satie » prononcée en 1948 ; celui-ci représenterait, d'après James Pritchett, une des premières tentatives d'articulation méthodique de sa vision personnelle de l'acte compositionnel.⁷² Cage y esquisse la conceptualisation d'une approche particulière à la composition qui prendrait forme dans les pièces de cette période. Il se sert de la figure de Satie pour citer « un exemple occidental de l'idéal oriental » d'une « expression statique » et en même temps, il insiste avec Satie sur l'importance de la structure rythmique, ou plus précisément, d'une structure musicale basée sur le *temps*. Suivant cette idée, Cage propose alors l'idée qu'entre le son et le silence le seul aspect commun est la durée : « il ne peut pas y avoir de manière correcte de créer de la musique sans structurer la musique elle-même à partir des racines mêmes du son et du silence – des durées de temps. »⁷³

C'est aussi dans ce contexte que, sous la forme d'un isolement du matériau en tant que partie indépendante de la composition, le texte « Defense of Satie » signale l'émergence de la technique du « gamut » dans les pièces de la fin des années 1940. Nous avons dit que le « gamut » était essentiellement une collection de sonorités. En effet, dans son premier usage, le « gamut » est simplement une collection spécifique de matériau musical dont la conception précède le reste des étapes du processus compositionnel. De même qu'il est important de signaler que le travail avec la percussion et le piano préparé jouera un rôle clé dans le développement de la notion de « gamut » : en composant pour ces instruments, Cage procédait déjà à une « collecte » de sons à utiliser, mais aussi, pendant l'expérimentation, le résultat sonore consistant souvent en une multiplicité de sons encadrés sous un même geste ou bien actionnés par une seule touche – dans le cas du piano préparé –, il se crée un certain

⁷² Lorsque Cage est invité enseigner au Black Mountain College en 1948, il décide de faire connaître la musique de Satie, peu connue à l'époque. Pour ce faire il organise un festival avec vingt-cinq concerts de la musique du compositeur Français, avec la lecture explicative « Defense of Satie » au centre du festival. Voir James PRITCHETT, « Defense of Satie », *The Music of John Cage*, Cambridge University Press, 1996, p. 38.

⁷³ Citation originale : “there can be no right making of music that does not structure itself from the very roots of sound and silence – lengths of time.” J. CAGE dans R. KOSTELANETZ (éd.), « Defense of Satie » [1948], *John Cage: An Anthology*. Da Capo Paperback 1991.

« objet » délimité en soi. À plusieurs reprises dans ses écrits, Cage établit un lien entre l'emploi du « gamut » et le résultat sonore issu du piano préparé : « Certaines préparations du piano provoquent une combinaison de sons, alors même qu'une seule touche est jouée. Cela a conduit aux gamuts de sons, d'intervalles et d'agrégats dans le *String Quartet* [...] »⁷⁴ Selon Pritchett, la conception de chaque « gamut » était ainsi déterminée non seulement par la manière dont les matériaux étaient « collectés » dans ces pièces mais aussi par les *types* de matériaux eux-mêmes. De ce point de vue, le « gamut » ne serait pas tout simplement une collection de hauteurs, de thèmes, de motifs ou de gammes, mais une collection de *sons* à caractère et complexité variables.⁷⁵ Nous verrons, entre autres choses, que le « gamut » sera toujours indissociable des enjeux de structuration rythmique, c'est-à-dire, des « durées de temps » en tant que variable commune au son et au silence. À vrai dire, les deux éléments principaux traités par Cage dans « Defense of Satie » du point de vue de la technique musicale – la structure rythmique en tant que « durées de temps » d'une part et, d'autre part, le « gamut » à proprement parler en tant que matériau prédéfini – composent au même titre l'ensemble de cette écriture que l'on nomme, de manière un peu simplifiée, la technique du « gamut ».

⁷⁴ (trad. par Anne de Fornel) *op. cit.*, p. 76.

⁷⁵ J. PRITCHETT, « Gamut technique : *The Seasons* », *op. cit.*, p. 40.

4.2 *String Quartet in Four Parts* (1949-50)

4.2.1 « Prologue » : *The Seasons* (1947)

Cage emploie pour la première fois la technique du « gamut », encore sous une forme embryonnaire, dans la musique orchestrale pour le ballet *The Seasons* (1947) dont la chorégraphie était sous la direction de Merce Cunningham. Influencé par la pensée traditionnelle de l'Inde, le propos général de *The Seasons* consiste en une représentation des saisons en tant que quiescence (hiver), création (printemps), préservation (été), et destruction (automne), le tout sous une structure formelle en neuf parties suivant le « programme saisonnier » : {2, 2, 1, 3, 2, 4, 1, 3, 1}. Ces neuf sections sont ensuite traduites en des mouvements des saisons avec des préludes les précédant ; la dernière section est une reprise du prélude initial, afin d'accentuer la nature cyclique des saisons :

2	Prelude I
2	Winter
1	Prelude II
3	Spring
2	Prelude III
4	Summer
1	Prelude IV
3	Fall
1	Finale (Prelude I)

Exemple 1 : structure formelle proportionnelle dans *The Seasons* (1947)

Il s'agit d'une musique cyclique de tendance plutôt statique ; des principes prônés dans les textes « The East in the West » et « Defense of Satie ». Due en partie au grand nombre de possibilités instrumentales, l'œuvre ne parvient pas tout à fait à reproduire la qualité statique de la musique de Satie, comme l'exprime J. Pritchett.⁷⁶ En tout cas, Cage dit avoir repris l'idée d'une « vision indienne des saisons » pour la création d'une œuvre à dispositif instrumental plus modeste tel que le quatuor à cordes. Avec une différence tout de même vis-à-vis de cet élément, sans doute déclencheur créatif, qui fut la référence à l'imaginaire « oriental », de la part du compositeur.

The *String Quartet* [1950] is about the Indian view of the seasons, which is creation, preservation, destruction, and quiescence; also the Indian idea of the nine permanent emotions, with tranquillity at the center. But then I thought, instead of talking about it, to do it; instead of discussing it, to do it. And that would be done by making the music nonintentional, and starting from an empty mind.⁷⁷

⁷⁶ *Ibidem*, p. 44.

⁷⁷ J. CAGE dans R. KOSTELANETZ (éd.), *Conversing with John Cage*, op. cit., p. 63.

4.2.2 « Durées de temps » :

Ce n'est donc qu'à partir du quatuor à cordes que la technique du « gamut » est employée de manière à la fois plus fine et convaincante. Pendant la composition, Cage écrira que « cette pièce est comme l'ouverture d'une autre porte : les possibilités sont infinies – sans la structure rythmique développée en travaillant avec le piano préparé, cela aurait été impossible ». ⁷⁸ En effet, le quatuor est composé à partir d'une structure rigoureuse de « durées de temps » mettant en rapport les niveaux microscopique et macroscopique de l'œuvre. Ainsi, la série de proportions $\{2^{1/2}, 1^{1/2} | 2, 3 | 6, 5 |^{1/2}, 1^{1/2}\}$ correspond au nombre de mesures composant une unité plus grande de vingt-deux mesures ⁷⁹. Ces unités sont ensuite distribuées tout au long de la forme musicale reprenant la proportionnalité de la série, regroupées en paires, ce qui donne un premier mouvement de quatre unités $\{2^{1/2} + 1^{1/2}\}$, un deuxième de cinq unités $\{2 + 3\}$, un troisième de onze unités $\{6 + 5\}$ et un dernier de deux unités $\{^{1/2} + 1^{1/2}\}$. Ceci donne lieu à quatre mouvements à huit parties – chaque mouvement étant composé d'une paire d'unités. L'œuvre étant toujours basée sur le programme des saisons, quoiqu'indirectement, Cage assigne alors des titres indiquant une sorte de caractère et un tempo plus au moins associé à celui-ci :

Mouvements	Structure macroscopique	Structure microscopique
I. « Quietly flowing along »	$2^{1/2} + 1^{1/2}$ sections 88 mes. (55 + 33)	4 sections chacune de 22 mes. divisées en $2^{1/2} + 1^{1/2} + 2 + 3 + 6 + 5 +^{1/2} + 1^{1/2}$ mes.
II. « Slowly rocking »	$2 + 3$ sections 110 mes. (44 + 66)	5 sections chacune de 22 mes. divisées en $2^{1/2} + 1^{1/2} + 2 + 3 + 6 + 5 +^{1/2} + 1^{1/2}$ mes.
III. « Nearly stationary »	$6 + 5$ sections 142 mes. (132 + 110)	11 sections chacune de 22 mes. divisées en $2^{1/2} + 1^{1/2} + 2 + 3 + 6 + 5 +^{1/2} + 1^{1/2}$ mes.
IV. « Quodlibet »	$^{1/2} + 1^{1/2}$ sections 44 mes. (11 + 33)	2 sections chacune de 22 mes. divisées en $2^{1/2} + 1^{1/2} + 2 + 3 + 6 + 5 +^{1/2} + 1^{1/2}$ mes.

Exemple 2 : les quatre mouvements du *String Quartet* et leur structure micro-macroscopique.

⁷⁸ Lettre de John Cage à ses parents (20 août 1949) dans Laura KUHN (éd.), *The Selected Letters of John Cage*, Middletown, Connecticut, Wesleyan University Press, 2016, p. 116.

⁷⁹ Cage nomme cette série, un peu confusément, une « structure rythmique ». Nous avons choisi de parler de structure de « durées de temps » ou de série de « proportionnalités » pour nous référer à ce genre de série, laissant ainsi le terme « rythmique » pour le plan des figures écrites.

Nous avons dit que le quatuor dérive en partie de l'intérêt de Cage pour l'œuvre de Satie dont la musique est faite à partir « de durées de temps mesurées plutôt que du développement thématique. »⁸⁰ L'emploi à plusieurs niveaux d'une série de « proportionnalités » de « durées de temps » témoigne de cette première volonté déterminant en quelque sorte « le squelette » du « gamut ». Ensuite, ces durées sont « remplies » par des objets issus, comme nous le verrons, de la collection de sonorités, c'est-à-dire, du « gamut » à proprement parler. Ces objets sont tellement semblables entre eux, avec si peu de traits distinctifs particuliers de mode de jeu ou de dynamique les distinguant les uns des autres – l'indication *senza vibrato* aide particulièrement bien à « aplatir » les sons devant être joués aux positions instrumentales spécifiques indiquées (voir Exemple 3) –, que l'on ne saisit pas vraiment la méticulosité de la structure de durées, mais plutôt un flottement d'objets inarticulés dans l'espace, tel que le signale Peter Dickinson dans son analyse de l'œuvre. Et pourtant, c'est précisément la structuration des durées, minutieusement articulée, qui rend cet état d'« inarticulation » possible.

Ainsi, les proportions des quatre mouvements (appelés « quatre parties » dans le titre) correspondent aux proportions des unités plus petites qui régissent la durée des phrases. Ces figures ne sont pourtant pas un point de repère pour l'auditeur, qui écoute un flux presque circulaire d'objets semblables dans chacun des trois premiers mouvements, mais elles expliquent tout de même pourquoi le troisième mouvement est infiniment long et le dernier très court. Les raisons musicales et techniques pour cela sont les mêmes.⁸¹

⁸⁰ Citation originale : “The quartet derives from Cage’s study of Satie, who composed by measured lengths of time rather than thematic development. It was this aspect of Satie which caused Varèse to describe him as a pre-electronic composer, anticipating methods of tape-cutting.” écrit Peter DICKINSON dans R. KOSTELANETZ (éd.), « Cage String Quartet (1972) », *Writings About John Cage*. University of Michigan Press, 1996, p. 78.

⁸¹ Citation originale : “Thus the proportions of the four movements (referred to in the title as “four parts”) reflect those of the smaller units which govern the lengths of phrases. These figures are not much help to the listener, who hears an almost circular flow of similar objects in each of the first three movements, but they do explain why the third movement is almost endlessly long and the last very short. The musical and technical reasons for this are identical.” *Ibidem*.

PLAY WITHOUT VIBRATO AND WITH ONLY MINIMUM WEIGHT ON THE BOW.

ACCIDENTALS AFFECT ONLY THOSE NOTES THEY DIRECTLY PRECEDE.

THE RHYTHMIC STRUCTURE OF THIS WORK IS $2\frac{1}{2} \cdot 1\frac{1}{2}$, 2-3, 6-5, $\frac{1}{2} \cdot 1\frac{1}{2}$. THE DISPOSITION OF THE TONES WITH RESPECT TO THE STRINGS IS AS FOLLOWS:

(FOR THE FIRST VIOLIN) ^{sal. port.} (FORBIDDEN)

(FOR THE SECOND VIOLIN)

(FOR THE VIOLA)

(FOR THE CELLO (STRINGS II-III TRANSPOSING))
SCORE NOT TRANSPOSED. (EDITED BY CLAYTON ADAMS)

† = ONLY WRITTEN INDICATED.

(ACTUAL SOUNDS IN PARENTHESES)

Exemple 3 : première page du *String Quartet* où Cage indique les positions instrumentales spécifiques pour chaque son, ce qui dévoile déjà une certaine logique d'agencements dans la collection. En outre, les deux cordes centrales du violoncelle sont rebassées d'un demi-ton, apportant ainsi d'autres sonorités, en particulier celle des harmoniques naturelles.

4.2.3 Collection de sons du « gamut » :

Tandis que, dans *The Seasons* le « gamut » est employé assez librement – on devrait peut-être plutôt y parler de « réservoir de notes » et non pas de « gamut » –, dans le quatuor à cordes il est utilisé de manière assez stricte. D'abord la collection est relativement petite : elle se compose de trente-trois éléments⁸² (voir Exemple 4). De plus, à part des appoggiatures ou des apparitions à deux octaves différentes de la

⁸² James Pritchett affirme que la collection est constituée de trente-trois sonorités alors que David W. Bernstein en répertorie quarante-trois et Anne de Fornel, trente-sept. Nous ne considérons pas polémique cette divergence analytique, la différence de classification reposant essentiellement sur des ambiguïtés qui émergent entre de sons doublés ou encore, certaines superpositions d'objets. Malheureusement, il est impossible de connaître à ce jour le nombre, au moins tel que répertorié par Cage, de sonorités du « gamut » conçues pour le quatuor, étant donné l'absence de sources premières (brouillons, écrits ou entretiens) en rapport à ce sujet. Nous partageons ici le répertoire proposé par Pritchett tout en considérant la parfaite validité des autres répertoires cités.

dernière figure quasi-mélodique (une, aiguë, au violon, l'autre, grave, au violoncelle), il n'y a pas vraiment d'éléments « libres » ajoutés : le « gamut » en tant que collection représente la totalité du matériau musical de l'œuvre. En dernier lieu, les sonorités n'apparaissent que sous une seule et unique formation, sans subir de procédés de transposition, fragmentation ni d'arpège. Cette qualité « statique », telle qu'elle est soulevée par J. Pritchett, s'étend aussi jusqu'à l'orchestration (*scoring*) des éléments individuels du « gamut » : pour chaque agencement, superposition ou accord, les sons individuels se trouvent distribués entre les différents instruments, qui sont, eux, toujours les mêmes pour chaque agencement particulier, et sous la même position dans l'instrument à chaque apparition (comme indiqué au début de la partition).



Exemple 4 : collection de sons composant le « gamut » du *String Quartet*.⁸³

4.2.4 Agencements et articulations :

Cage déclare dans une lettre à Boulez que dans le quatuor à cordes, « il n'y a pas de superpositions, toute l'œuvre est une seule ligne »⁸⁴, et pourtant, des agencements particuliers des composantes du « gamut » sont formés tout au long de l'œuvre. Il semblerait que Cage veut souligner le fait qu'il n'y a pas des « superpositions » au sens des relations régies par des décisions de nature harmonique, mais qu'en revanche, l'assemblage d'éléments individuels correspondrait plutôt à une logique essentiellement combinatoire.

⁸³ Illustration issue de l'analyse faite par James Pritchett dans J. PRITCHETT, *op. cit.*, p. 49.

⁸⁴ 22 mai 1951, dans Jean-Jacques NATTIEZ et Robert PIENCIKOWSKI (éd.), *Pierre Boulez, John Cage : Correspondance et documents*. Basel, Paul Sacher Stiftung, 2002, p. 168

Le « gamut » qu'est le matériau de base est composé d'une collection de sons, d'intervalles, de verticalités et d'agrégats diatoniques (et, ponctuellement, quelques-uns chromatiques), ainsi que de mélismes. L'œuvre montre dans chaque mouvement une sélection spécifique de sonorités ; certains éléments y apparaissent de façon isolée, d'autres sont agencés entre eux, jouant souvent avec des combinaisons différentes entre chaque mouvement. Anne de Fornel signale que, contrairement au traitement relativement libre dans *The Seasons*, dans le quatuor, Cage travaille la collection du « gamut » de manière très stricte « en présentant toujours à l'identique les sonorités dont il ne modifie jamais l'instrument, le registre, la corde, l'archet, l'articulation ou l'harmonique préalablement associés à chacune d'entre elles. »⁸⁵

m.69 m.71

I. m.1 m.5 m.10 m.23 m.25 m.31-38 m.58 m.67

II. m.89 m.95 m.106 m.118 m.133 m.174 m.181

III. m. 200 m. 224 m. 245 m. 266 m. 281 m. 335

IV. m. 441 m. 467 m. 479

Exemple 5 : agencements par mouvement à partir de la collection initiale. Les apparitions y sont ordonnées de manière chronologique et sans tenir compte des réapparitions au sein du mouvement.

⁸⁵ A. de FORNEL, *op. cit.*, p. 143.

Nous avons répertorié dans l'Exemple 5 l'ensemble d'agencements employés dans chaque mouvement à partir de la collection initiale. Nous constatons par exemple que les premier et quatrième mouvements présentent plus de figure quasi-mélodiques ou « mélismatiques » que les mouvements centraux qui sont essentiellement composés de verticalités. Nous voyons aussi que le deuxième mouvement, le deuxième en longueur avec 110 mesures, contient la plus grande densité d'agencements verticaux avec tout de même une présence importante de sons isolés. De manière semblable, le troisième mouvement, le plus long (142 mesures), ne contient quasiment que des verticalités, quoiqu'il soit plus minimal en matériaux par rapport au deuxième.

En ce qui concerne l'articulation de ces différents agencements au sein de chaque mouvement, il faut peut-être avant tout avoir à l'esprit ce que Cage explique à un moment donné à Boulez sur ce quatuor : « Il n'y a pas de contrepoint et pas d'harmonie. Seulement une ligne dans un espace rythmique. »⁸⁶ Comme nous l'avons déjà évoqué, de même que pour les superpositions, le contrepoint – au moins dans son acception classique – est ici remplacé par les agencements ; c'est-à-dire, plus qu'une évolution des relations intervalliques entre les sons, nous avons ici affaire à une imbrication « brute » des éléments provenant d'une même palette sonore, les uns après les autres, sans aucune logique d'enchaînement apparente. Or Cage pense cela tout de même en termes de « ligne », et c'est sous cette optique que l'on peut constater des particularités au sein de chaque mouvement en termes d'articulation d'objets.

Par exemple, bien que l'on remarque dans une large mesure l'usage d'agrégats diatoniques (certains agencements s'assimilent en effet à des accords classés, ce qui crée l'allure quasi tonale du quatuor), le compositeur parvient à s'affranchir d'une harmonie fonctionnelle (ou « transcendante ») en ordonnant souvent sa collection de sonorités en fonction d'une ligne mélodique émergeant de la suite de ces objets. Ce comportement est particulièrement remarquable dans les premier et quatrième mouvements, dans lesquels, comme l'explique de Fornel, « il est aisé de suivre la ligne mélodique relayée d'un instrument à un autre (toujours la note la plus aiguë des intervalles, accords et agrégats). »⁸⁷ Nous apprenons aussi auprès d'Anne de Fornel que c'est à cette époque que Cage découvre la *Symphonie op. 21* d'Anton Webern,

⁸⁶ Lettre écrite entre le 26 janvier et le 7 mars 1950, dans Jean-Jacques NATTIEZ et Robert PIENCIKOWSKI (éd.), *op. cit.*, p. 112.

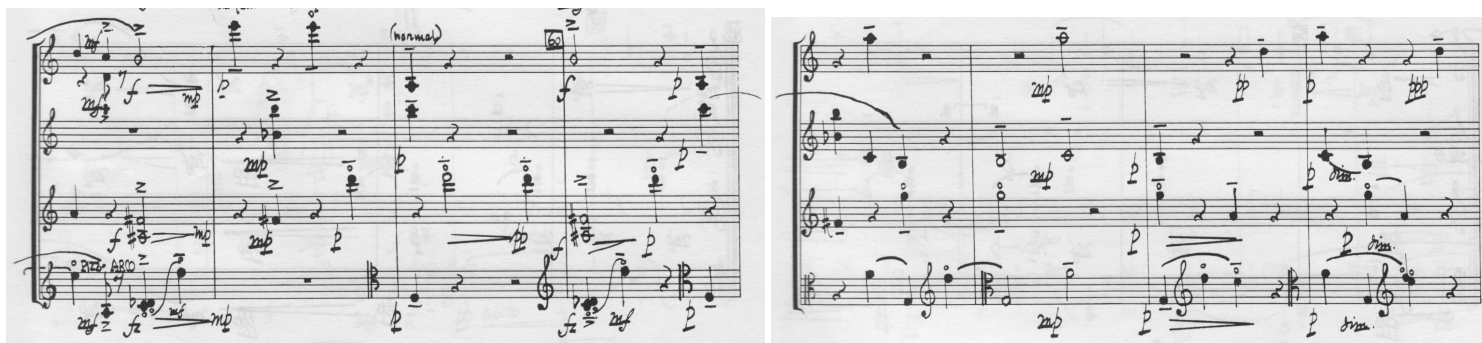
⁸⁷ Anne de FORNEL, *op. cit.*, p. 145.

œuvre où l'« atomisation » des éléments rend possible le tissage d'une mélodie distribuée entre des octaves, des instruments et des timbres différents, écriture constituant l'essence de la *Klangfarbenmelodie*. Alors, bien que l'influence soit forte probable⁸⁸, contrairement à Webern, dans les premier et quatrième mouvements du quatuor de Cage nous trouvons non pas tant une mélodie pointilliste « distribuée » mais plutôt une « ligne mélodique » d'objets ; le timbre (*klang*) et la couleur (*farben*) se trouvent volontairement aplatis par l'« inexpressivité » du *senza vibrato* et par l'homogénéité générale des instruments à corde jouant chacun sur des registres interchangeable et entremêlés (ici le quatuor est plutôt traité comme un seul grand instrument), il ne nous reste qu'un caractère assez détourné du geste mélodique. Cependant, grâce à la présence des notes aiguës plus au moins enchaînées entre elles à l'intérieur même des objets aux géométries très diverses (donc produisant des sauts de notes inarticulées, non-enchaînées) l'on constate une certaine trace mélodique, caractère moins présent dans les mouvements centraux. Ceci est plus remarquable à certains moments par rapport à d'autres, comme par exemple au début du premier mouvement notamment entre les mesures 4 et 6 où, au milieu d'une suite d'accords « non-enchaînés », l'on constate tout de même une ligne par degrés conjoints se dessinant entre les notes les plus aiguës (Ex. 6). Dans ce même mouvement, ce même phénomène est peut-être encore plus remarquable vers la fin, entre les mesures 57 et 64 (Ex. 7) où l'emploi de sons isolés (toujours dans la région aiguë) entre les agencements verticaux sert à tisser un certain enchaînement mélodique. Puis enfin, dans le dernier mouvement, ce comportement d'une « ligne mélodique » d'objets se trouve présent de manière permanente (Ex. 8).



Exemple 6 : premier mouvement, « Quietly flowing along », mesures 1-6.

⁸⁸ Rappelons ce que Morton Feldman affirmait : « Cage et moi sommes les fils illégitimes de Webern » dans Martine CADIEU, *À l'écoute des compositeurs*. Minerve, Paris, 1992, p. 204.



Exemple 7 : premier mouvement, « Quietly flowing along », mesures 57-64.

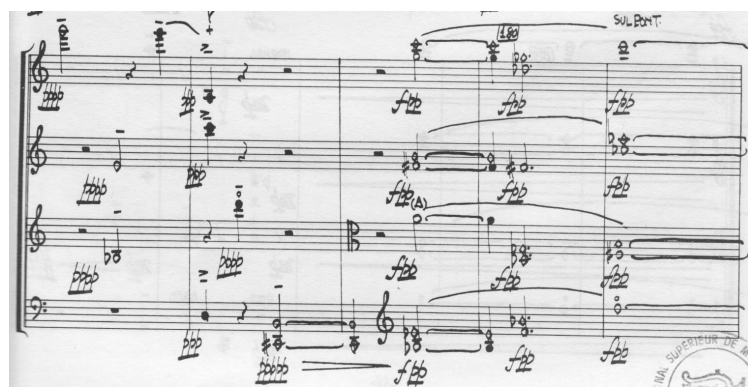
Exemple 8 : dernier mouvement, « Quodlibet », mesures 441-450.

Quant aux mouvements centraux, l'idée d'une suite d'objets est toujours présente, bien qu'au caractère d'une « ligne mélodique » d'objets subtilement enchaînée par les fréquences aiguës se substitue un éventail d'objets éparpillés, encore moins articulés entre eux. Comme l'explique de Fornel, « le discours des deux mouvements intermédiaires est plus restrictif en raison de l'alternance répétée d'un éventail de sonorités et d'une pulsation stationnaire à la blanche »⁸⁹ ; cette alternance lente d'objets divers s'entend dès le début du deuxième mouvement (voir Ex. 9). Nous l'avons déjà dit, les mouvements deux et trois sont constitués presque exclusivement par des verticalités, l'un contenant un plus grand nombre d'agencements que l'autre. Tandis que dans les mouvements externes les sons isolés aident à enchaîner des objets comme par un fil très fin (créant des repères « mélodiques » entre les objets), ici, les quelques sons isolés – la plupart du temps aux extrêmes, en termes de registre, des agencements les précédant – servent plutôt à contraster le balancement d'un objet à l'autre (voir Ex. 10). Ainsi, les mouvements « Slowly rocking » et « Nearly stationary » semblent donc être des panneaux statiques aux éléments flottants non articulés ; les objets, issus toujours du matériau de base qu'est le « gamut » s'y trouvent véritablement « éparpillés ». Plus que s'enchaîner les uns après les autres, ils se montrent comme les petites vitres cassées d'un matériau originaire.

⁸⁹ Anne de FORNEL, *Ibidem*.



Exemple 9 : deuxième mouvement, « Slowly rocking », mesures 89-98.



Exemple 10 : deuxième mouvement, « Slowly rocking », mesures 172-181.

Le troisième mouvement, « Nearly stationary », se détache des autres en termes de principes d'articulation. Si, dans les premier, deuxième et quatrième mouvements, Cage détermine l'agencement des sonorités du « gamut » à partir du résultat désiré – que ce soit une « ligne mélodique » d'objets ou des objets verticaux éparpillés comme des vitres cassées –, le compositeur procède en revanche autrement pour construire l'enchaînement des sonorités dans le troisième mouvement. Dans une lettre à Pierre Boulez, Cage décrit celui-ci comme étant « strictement canonique » et son articulation témoigne même d'une écriture d'inspiration sérielle, aspect que le compositeur souligne aussi lorsqu'il déclare à Boulez : « Des idées telles que celles-ci apparaissent : imitation directe des durées avec utilisation rétrograde ou inversée du gamut ou vice versa. Cela donne des résultats intéressants, le gamut étant en premier lieu asymétrique. »⁹⁰ Cage aurait conçu sa série de manière particulière à partir d'un axe central, adaptant ainsi l'idée d'inversion des éléments, comme le suggère Anne de Fornel dans son analyse :

⁹⁰ Lettre du 22 mai 1951, dans J.-J. NATTIEZ et R. PIENCIKOWSKI (éd.), *op. cit.*, p. 168.

[...] au lieu d'obtenir les intervalles de la série originale imités en mouvement contraire, il crée des « associations » de sonorités autour d'un point central. Il considère donc le gamut comme « asymétrique » car il ne le base plus sur l'axe des hauteurs, mais sur un espace de sonorités orientées autour d'un point central auquel il se réfère pour appliquer les transformations de type sériel.⁹¹

Aussi bien James Pritchett (Ex. 11a) que Anne de Fornel (Ex. 11b) s'accordent sur une même possible forme initiale de la série dont l'axe central correspondrait au point de départ « 0 ». Ensuite, à partir de celui-ci se trouvent des sonorités « associées » entre 1 et -1 puis entre 2 et -2, et ainsi de suite.

The image shows a musical score for a grand staff (treble and bass clefs). The notes are arranged in a series of chords and single notes across several measures. Below the staff, there is a horizontal axis with numerical labels: -5, -4, -3, -2, -1, 0, 1, 2, 3, 4, 5. The notes are positioned relative to this axis, with 0 being the central point.

Exemple 11a : série originale du troisième mouvement écrite en réduction⁹².

The image shows a musical score for a grand staff, divided into three sections: 'FORME INVERSÉE', 'AXE', and 'FORME ORIGINALE'. The notes are spread across multiple staves, including a third staff in the bass clef. Below the staff, there is a horizontal axis with numerical labels: 5', 4', 3', 2', 1', 0, 1, 2, 3, 4, 5. The notes are positioned relative to this axis, with 0 being the central point.

Exemple 11b : série originale du troisième mouvement telle qu'elle est répartie entre les instruments, suivant la localisation de chaque son selon la collection de sons globale à l'œuvre.⁹³

Si Cage appelle ce mouvement un « canon », il faudrait entendre par là plutôt l'idée d'un « palindrome dans un palindrome »⁹⁴ – comme le suggère Peter Dickinson dans son essai sur le quatuor –, ou, plus précisément, des petits palindromes à l'intérieur d'un plus grand palindrome. En effet, pour chacune des onze sections – toujours de 22 mesures chacune et divisées à l'intérieur par la structure rythmique $2 \frac{1}{2} + 1 \frac{1}{2} + 2 + 3 + 6 + 5 + \frac{1}{2} + 1 \frac{1}{2}$ – la musique expose un agencement particulier de

⁹¹ A. de FORNEL, *op. cit.*, p. 145.

⁹² Illustration issue de l'analyse de J. PRITCHETT, *op. cit.*, p. 53.

⁹³ Illustration issue de l'analyse d'A. de FORNEL, *op. cit.*, p. 146.

⁹⁴ "Cage calls the third movement a canon, by which he seems to mean a palindrome within a palindrome." écrit P. DICKINSON dans R. KOSTELANETZ (éd.), *Writings About John Cage, op. cit.*, p. 80.

la série, dans sa forme originale puis rétrogradée (ce qui crée en quelque sorte des « palindromes musicaux ») et/ou inversée (en employant les sonorités « associées » équivalentes) avant de passer à la section suivante. Nous pouvons illustrer cela dans les deux premières sections (Ex. 12a et 12b). Également, le détail de ces microformes en « palindrome » est assez finement représenté, pour l'ensemble des sections, dans les illustrations de Deborah Campana, dont nous pouvons tout de même citer la dernière (Ex. 13), qui schématise le mouvement formel dans sa globalité. Dans ce dernier exemple est mis en évidence l'englobement des niveaux micro et macro avec l'inscription des petits palindromes au sein d'un palindrome plus grand. Ceci dévoile en dernier lieu, et comme l'indique à juste titre P. Dickinson, qu'à partir de la moitié du mouvement, l'intégralité de celui-ci « se renverse sur lui-même », et que par conséquent, nous entendons le même matériau musical quatre fois de suite, sous formes à peine variées.

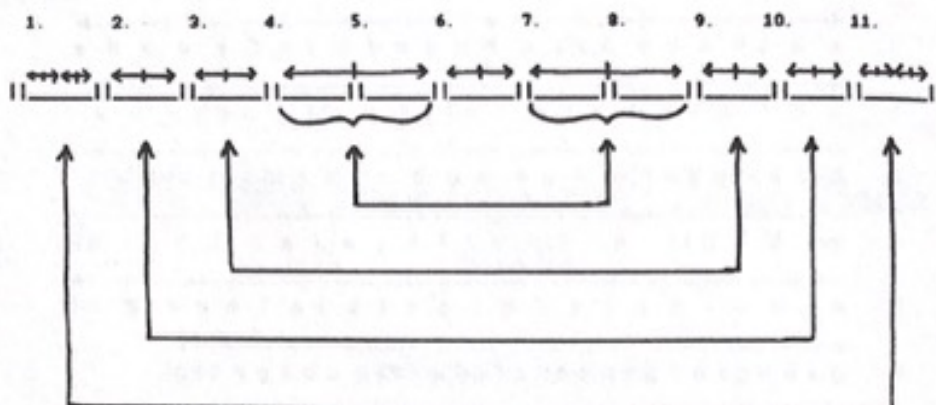
The image displays a musical score for Example 12a, consisting of two systems of staves. The top system includes a piano part (treble and bass clefs) and a cello part (bass clef). The piano part features a series of notes with microform annotations in boxes: '1' above notes 200-204, '4' above notes 205-209, and '0' above notes 210-214. The cello part has annotations '0' and '1'' below notes 210-214. The bottom system continues the piano part with annotations '4' above notes 215-219 and '1' and '0' below notes 220-224. The cello part in the bottom system has annotations 'PIZZ.' and 'ARCO' alternating below notes 215-224. The tempo is marked as quarter note = 54.

Exemple 12a : premier agencement de la série⁹⁵ (mes. 199-211) suivi de sa rétrogradation et de son inversion (mes. 212-220) ;

0 | 1 | 4 | 1 | 0 | 1 | 4 | 1 | 0 | 1 | 4 | 1 | [0] | 1' | 4' | 1' | 0 | 1' | 4' | 1' | 0' | 1' | 4' | 1' | 0

⁹⁵ Illustrations dans 12a et 12b issues de l'analyse d'A. de FORNEL, *op. cit.*, p. 146-147.

Exemple 12b : deuxième agencement de la série (m. 221-233) suivi de sa rétrogradation (m. 234-242) ;
 0 | 2 | 3 | 2 | 0 | 5 | 0 | 2 | 3 | 4 | 5 | 4 | 3 | 4 | [5] | 4 | 3 | 4 | 5 | 4 | 3 | 2 | 0 | 5 | 0 | 2 | 3 | 2 | 0



Exemple 13 : schéma formel du troisième mouvement. Les chiffres correspondent aux sections. Les petites flèches à l'intérieur des sections signalent les palindromes. Les flèches plus grandes indiquent une correspondance globale dans la structure des palindromes.⁹⁶

⁹⁶ Illustration issue de l'analyse de Deborah CAMPANA dans R. KOSTELANETZ (éd.), *Writings About John Cage*, op. cit., p. 84.

Du quatuor à cordes de Cage, nous retenons donc les piliers fondamentaux de la technique du « gamut ». Nous avons constaté comment à partir d'un matériau de base assez simple dont chaque élément est conçu pour se manifester à chaque fois selon les « coordonnées » qui lui sont propres – l'instrument, le registre, la corde, l'archet, l'articulation ou l'harmonique préalablement associés à chacun d'entre eux – Cage présente des articulations musicales uniques à partir des agencements constants entre ceux-ci : des « lignes mélodiques » d'objets aux objets inconnexes éparpillés tels des « vitres cassées » d'un matériau primaire, en passant par des palindromes à l'intérieur d'autres palindromes avec si peu de matériaux que le mouvement résultant est presque stationnaire. Le *String Quartet* semble ainsi bien exemplifier une première forme de ce que nous avons nommé selon Deleuze et Guattari un « plan d'immanence sonore », où « tout est donné » par cette palette d'éléments qu'est le « gamut » dans ce cas. Nous l'avons vu, au lieu de la « transcendance » d'une syntaxe téléologique tonale régissant les rapports entre les éléments, ici, assez littéralement, « dansent des éléments et matériaux non formés qui ne se distinguent que par la vitesse et qui entrent dans tel ou tel agencement individué d'après leurs connexions [et] leurs rapports de mouvements. »⁹⁷

Un autre aspect clé, et qui sera constant dans les pièces écrites à l'aide de la technique du gamut, consiste en cette étrange beauté sonore produite par l'emploi du *senza vibrato* sur chaque son composant la constellation d'éléments « flottants », en quelque sorte, de cette pièce. La plupart des analyses musicologiques insistent sur l'importance de ce facteur. De Fornel écrit à ce propos par exemple que « le non-vibrato – allié au poids minime sur l'archet demandé – confère une sonorité singulière pouvant évoquer certaines musiques médiévales ou encore certaines pièces d'Erik Satie où domine une simplicité austère. »⁹⁸ Un autre commentaire, particulièrement riche, est celui que fait à ce propos Garth Knox, altiste du Quatuor Arditti de 1990 à 1997, dans lequel sont mises en évidence les implications non seulement expressives de ce mode de jeu généralisé, mais aussi, de son apport au caractère « immanent » de ces sons qui semblent exiger – une fois qu'on enlève l'expressivité ajoutée et finalement « normative » du vibrato – une sorte de « contour » tout de même, afin de délimiter cette « pure ontologie » des sons ne cherchant à être que des sons.

⁹⁷ G. DELEUZE et F. GUATTARI, *Mille Plateaux*, op. cit., p. 312.

⁹⁸ A. de FORNEL, op. cit., p. 148.

Ayant interprété à de nombreuses occasions cette œuvre – Irvine [Arditti] l’aimant beaucoup – je peux affirmer que la justesse des accords et des agrégats est redoutable étant donné qu’ils sont souvent tenus et exécutés sans vibrato. Il y a d’ailleurs eu des débats au sein du Quatuor sur la manière de jouer non vibrato. Pour moi, il ne s’agit pas d’enlever quelque chose, mais de s’y prendre autrement : il faut remplacer l’expression de la main gauche par celle de l’archet, travailler sur le « contour » des notes pour leur donner une forme. Sinon le résultat sonore devient sans âme⁹⁹

Enfin, cette pièce introduit ce qui constitue l’essence de la technique du « gamut », à savoir, une écriture aspirant à se poser devant le « champ sonore » (*field of sound*) – rappelons-le, ce « champ problématique » où l’on explore inépuisablement l’« Idée » qu’est le son – afin de former à chaque fois des agencements particuliers. Ce sont ces combinaisons de sonorités, multiples, ces « vitres cassées » provenant d’un matériau originaire ou d’une palette sonore de base, qui instaure une logique « perspectiviste », tel que nous l’avons introduit dans le « cadre matériel ». Nous pouvons peut-être déjà affirmer que la technique du « gamut » fonde un perspectivisme musical en ce qu’elle construit les conditions mêmes d’une multiplicité de points de vue sur un matériau de base, c’est-à-dire, les conditions selon lesquelles s’exprime constamment une « vérité de la variation » de la chose, c’est-à-dire, du « gamut » en tant qu’objet, ou, plus justement, en tant que « champ sonore ». Si nous avons parlé de « vitres cassées » comme autant des particules d’un objet plus grand se manifestant dans chacune d’entre elles, l’exemple de la feuille et ses trous, tel que rapporté par Souriau via Lapoujade, peut être encore plus explicite. Car une façon de mieux illustrer cela est de penser désormais le « gamut » à partir de cette allégorie visuelle ; le « gamut » cagien ressemblerait en fin des comptes à l’image de la feuille trouée, pliée et dépliée, contenant en elle une multiplicité de manifestations de la chose.

« [...] il y a une grande variété de choses selon leur manière de se maintenir à travers leur espace-temps. [...] Une image de Souriau illustre ces différences. Il faut imaginer une feuille de papier tantôt pliée en accordéon, tantôt froissée, à travers laquelle on plante une aiguille. Il n’y a qu’une aiguille et qu’un seul trou ; mais lorsqu’on déplie la feuille, plusieurs trous apparaissent, différemment disposés selon le cas : tantôt réguliers sur la feuille pliée en accordéon, tantôt dispersés au hasard sur la feuille froissée. La chose est une, comme l’aiguille, mais les manifestations de sa permanence dans l’espace-temps peuvent être aussi variées que la disposition des trous sur la feuille. »¹⁰⁰

⁹⁹ Entretien avec le musicien, 20 juillet 2017, *Ibidem*.

¹⁰⁰ D. LAPOUJADE, *op. cit.*, p. 26.

4.3 *Six melodies for Violin and Piano* (1950)

Il n'y a pas de modèle : Il y a des objets.¹⁰¹

Si *The Seasons* (1947) est le prologue au *String Quartet* (1949-50), les *Six melodies for Violin and Piano* (1950) en sont l'épilogue, ou, comme Cage les baptise dans une lettre à Boulez, un « post-scriptum » où il emploie le même « gamut » pour la collection de sons de base : « Après avoir fini le *String Quartet*, j'ai écrit *Six Melodies for Vn + Pn* qui sont simplement un post-scriptum du *Quartet* et qui emploient le même gamut de sons (mais naturellement avec différents timbres). »¹⁰² En somme, cette pièce représente une version beaucoup plus austère, par la simplicité du format, et aussi plus « raffinée », dans un sens, de la technique du « gamut ». Ayant abordé les différents éléments définissant les implications de cette écriture dans le quatuor à cordes, nous nous centrerons ici, plus brièvement, sur quelques aspects complémentaires qui expliqueraient ce « raffinement » par la voie d'un traitement particulier – encore plus fin – entre les sons et les silences, dans le contexte assez didactique de cette pièce relativement simple. Nous ferons principalement référence à l'analyse faite par le compositeur Argentin Mariano Etkin et son équipe de recherche.

4.3.1 Des « durées de temps » aux « schémas de durées vides »

Comme nous le disions pour le quatuor, Cage parle dans ces pièces de « structure rythmique » pour faire référence à ce que nous avons nommé à plusieurs reprises une série de « durées de temps » ou encore, une série de « proportionnalités » agissant à plusieurs niveaux formels. Cette structure correspond dans les *Six melodies*, à la série $\{3^{1/2} | 3^{1/2} | 4 | 4 | 3 | 4\}$ qui détermine, encore une fois, le nombre de pièces et la quantité de mesures de chacune de celles-ci, suivant une correspondance similaire à celle du quatuor, c'est-à-dire : en multipliant la proportionnalité correspondant à chaque mouvement par le nombre résultant de l'addition de ces chiffres – 22, comme pour le *String Quartet* (Ex. 14.) De plus, Cage établit désormais une correspondance avec le tempo de chaque mouvement, indiquant aussi les limites du *rubato* ; ainsi, quand le tempo est réduit à la moitié – par rapport aux tempi exposés dans la première pièce – le multiplicateur devient 11 au lieu de 22.

¹⁰¹ Citation originale : “No hay modelo: hay objetos”, dans Mariano ETKIN (Dir.), Germán CANCIÁN, Carlos MASTROPIETRO, María Cecilia VILLANUEVA (Equipo de Investigación en Análisis Musical, Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata, Argentina), « La repetición permanentemente variada. Las *Seis melodías para violín y teclado (piano)* de John Cage », *Revista del ISM*. 1, 8 (nov. 2005), pp. 60-69. DOI: <https://doi.org/10.14409/ism.v1i8.535>.

¹⁰² Lettre du 22 mai 1951, dans L. KUHN, *op. cit.*, p. 149.

Mouvements	Tempo	Structure macroscopique	Structure microscopique
Première pièce	$\text{♩} = 92$ (76 – 108)	3 ^{1/2} sections 78 mes.	3 ^{1/2} x 22 : 22 + 22 + 33 [22 + 11]
Deuxième pièce	$\text{♩} = 54$ (^{1/2} de $\text{♩} = 108$, limite supérieure du <i>rubato</i>)	3 ^{1/2} sections 48 mes.	3 ^{1/2} x 11 : 11 + 11 + 16 ^{1/2} [11 + 5 ^{1/2}]
Troisième pièce	$\text{♩} = 92$	4 sections 84 mes.	4 x 22 : 22 + 22 + 22 + 22
Quatrième pièce	$\text{♩} = 76$ (limite inférieure du <i>rubato</i>)	4 sections 66 mes.	4 x 22 : 22 + 22 + : 22 :
Cinquième pièce	$\text{♩} = 46$ (^{1/2} de $\text{♩} = 92$)	3 sections 33 mes.	3 x 11 : 11 + 11 + 11
Sixième pièce	$\text{♩} = 46$ (^{1/2} de $\text{♩} = 92$)	4 sections	4 x 11 : : 11 : + : 11 : + : 11 :

Exemple 14 : les six pièces, leur tempo et leur structure micro et macroscopique.

Malgré la structure générale, il faut dire que la correspondance microscopique – la division de chaque section en fonction de la série des « durées de temps » – est moins rigide ici par rapport au quatuor¹⁰³. Comme pour le quatuor, Cage indique avec une barre double la fin de chaque cycle de 22 mesures ; néanmoins, et comme l'indique Mariano Etkin, celle-ci ne correspond pas toujours à l'articulation du flux sonore qui, lui, fonctionne selon une logique légèrement différente dans les *Six melodies*. Ceci repose principalement sur la particularité suivante : tandis que ce que Cage appelle la « structure rythmique » correspondait dans le quatuor à des « durées de temps » (le « squelette » du « gamut ») que le compositeur se charge de « remplir » avec des objets issus de sa collection de sonorités, dans les *Six melodies* il y a une tendance plus nette à privilégier la présence du silence – bien que cela ne soit pas de manière tout à fait littérale, comme nous le verrons.

¹⁰³ Certaines correspondances microscopiques sont tout de même signalées dans la première mélodie (mesures 1-11) et plus explicitement dans l'intégralité de la cinquième mélodie. Voir ces exemplifications dans l'analyse faite par Ana Leticia Crozetta ZOMER et Guilherme Antonio Sauerbronn de BARROS, « Análise musical de *Six Melodies* (1950), de John Cage : contexto e procedimentos composicionais ». *Opus*, v. 24, n. 1, janvier/avril 2018 pp. 32-49. DOI 10.20504/opus2018a2402.

C'est ainsi que l'on passera – par le biais d'une plus grande rigidité dans le traitement des objets sonores – des « durées de temps » à ce que M. Etkin appelle des « schémas de durées vides »¹⁰⁴, l'une des contributions essentielles pour la pensée musicale du XX^e siècle, d'après Etkin. Car la durée se manifeste dans ces pièces comme le facteur initial et déterminant de la macroforme, avec cependant un approfondissement dans le duo par rapport au quatuor de la mise en place du célèbre axiome cagien prononcé à plusieurs reprises : « la durée est le seul aspect commun entre le son et le silence. »¹⁰⁵ Rappelons que, historiquement, lorsqu'il y a eu une systématisation des durées, nous dit Etkin, celle-ci eut lieu en simultanéité avec la systématisation des hauteurs : par exemple, dans le motet isorythmique médiéval ou dans le sérialisme intégral. Or, lorsqu'on considère la durée comme un paramètre à part entière, elle devient interdépendante des autres. De telle manière que, en déterminant des durées vides, Cage assigne à la durée le rôle de générateur primordial de la forme. Plus encore, écrit Etkin, la dimension de la durée apparaît comme une entité autonome des objets sonores.¹⁰⁶

4.3.2 Objets sonores :

Comme pour le quatuor, Cage indique dans la première page les « coordonnées » spécifiques des sons en fonction de la corde à utiliser par le violoniste ainsi que la série de « proportionnalités » définissant les niveaux micro et macro de l'œuvre que nous venons d'aborder (Ex. 14). En ce qui concerne ces sons, nous disions que le traitement des objets sonores est plus rigide dans les *Six melodies* par rapport au quatuor. D'une part, nous sommes toujours devant une texture non contrapuntique s'assimilant à une monodie par moments plus clairement articulée – comme un « ligne mélodique » d'objets – et parfois au contraire plutôt brisée ou inarticulée, tel des objets éparpillés. Comme dans le quatuor, les changements en termes de densité verticale et d'hauteur, se perçoivent comme des changements timbriques affectant cette monodie – il n'y a pas de contrepoint mais plutôt une seule grande ligne, disait Cage par rapport au quatuor. Cependant, la particularité est que ces changements sont ici beaucoup plus contrastants, ceci étant dû à une plus grande restriction dans la quantité d'objets sonores et à la façon dont ceux-ci s'articulent. Contrairement aux agencements très libres, presque infinis, d'éléments isolés ou verticaux imbriqués à

¹⁰⁴ “esquemas duracionales vacíos” est le terme employé par Etkin dans M. ETKIN (Dir.), *op. cit.*

¹⁰⁵ Par exemple : “The opposite and necessary coexistent of sound is silence. Of the four characteristics of sound, only duration involves both sound and silence. Therefore, a structure based on durations (rhythmic: phrase, time lengths) is correct (corresponds with the nature of the material), whereas harmonic structure is incorrect (derived from pitch, which has no being in silence).” dans J. CAGE, « Forerunners of Modern Music », *Silence: Lectures and Writings, op. cit.*, p. 63.

¹⁰⁶ M. ETKIN (Dir.), *Ibidem.*

d'autres éléments – ce qui donne constamment lieu à de nouveaux objets « composés » et hétérogènes – dans le *String Quartet*, ici, Cage semble vouloir délimiter encore plus les différentes catégories d'objets. Ces catégories peuvent se distinguer en trois types d'objets : les objets de violon solo ; les objets de piano solo et les objets de violon et piano (Ex. 15.) La conséquence d'une telle délimitation est que jamais un objet appartenant à une des catégories ne se manifeste dans une autre, c'est-à-dire que les objets de violon solo, par exemple, ne seront presque jamais « agencés » aux objets de piano solo¹⁰⁷. Ainsi, les agencements, c'est-à-dire, les objets hybrides (violon et piano) sont donc pré-délimités et restent toujours les mêmes. Là où nous voulons en venir est que, autrement dit, aux nombreux agencements multiples du quatuor à cordes se substituent désormais, plus qu'un manque d'agencements, des « absences », en quelque sorte.

THESE MELODIES ARE WRITTEN IN THE
RHYTHMIC STRUCTURE : 3½, 3½, 4, 4, 3, 4
(WHEN THE TEMPO IS 92 (rubato 76-108)).
THE VIOLIN STRINGS TO BE PLAYED ARE
ALL INDICATED:

PLAY THE VIOLIN WITHOUT VIBRATO AND WITH
MINIMUM WEIGHT ON THE BOW.

THE PEDALS OF THE PIANO ARE INDICATED:

PEDAL = _____
UNA CORDA = -----

ACCIDENTALS APPLY ONLY TO THOSE NOTES THEY
DIRECTLY PRECEDE.

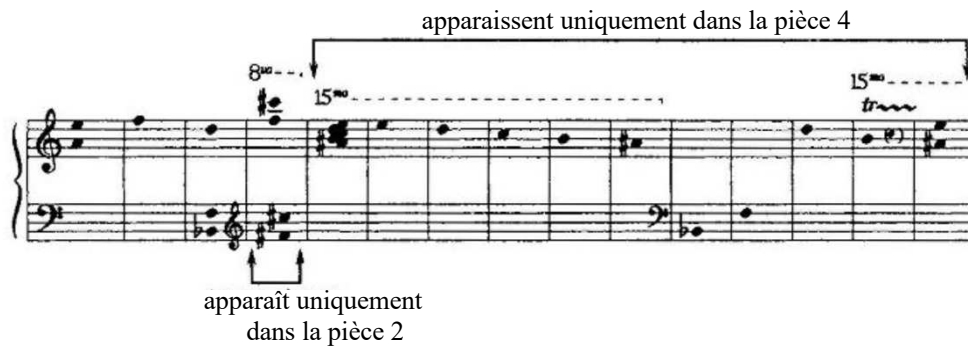
Exemple 14 : première page de *Six melodies* où Cage mentionne les « coordonnées » des sons pour le violon et la série de « proportionnalités ».

¹⁰⁷ Mariano Etkin repère tout de même deux exceptions : le fragment entre les barres de répétition dans la quatrième pièce et l'avant-dernière mesure de la sixième pièce. Ces deux moments auraient, d'après Etkin, une certaine hiérarchie par leur position dans la globalité de l'œuvre : à deux tiers et à la fin de la musique, respectivement.

Objets du violon solo



Objets du piano solo



Objets violon et piano

* agencement entre un objet violon et piano + un objet violon (entre parenthèses, car sporadique)

* agencement de deux objets violon et piano

Exemple 15 : objets sonores présents dans *Six melodies*.

4.3.3 Des agencements aux « absences » :

Nous constatons en effet que, contrairement au quatuor, les agencements à partir des éléments isolés (les sons individuels) et les objets isolés (plusieurs sons composant un seul et même objet) sont plutôt rares. Par exemple, selon la classification d'Anne de Fornel pour le quatuor à cordes, du « gamut » de trente-sept sonorités, seulement douze sont des sons isolés joués par un seul instrument, le reste étant des objets comportant plusieurs sons joués par plus d'instrument, et, à partir de cela, l'on compte au moins quinze agencements composés autant de sons isolés que des objets. Ici la proportion est inversée : à partir du même « gamut » l'œuvre ne

présente que neuf agencements (si l'on compte même ceux n'apparaissant qu'une seule fois) dont seulement cinq employés régulièrement. Quant aux objets isolés (sons individuels ou objets à plusieurs sons), ils représentent en revanche vingt-cinq éléments au total et treize en excluant les objets n'apparaissant qu'une seule fois. L'Exemple 16 illustre un « schéma d'apparitions d'objets » à l'exception de ceux n'apparaissant qu'une seule fois.

The image shows a musical score for Violin and Piano. The score is divided into three sections: 'Violín y Piano', 'Violín Solo', and 'Piano Solo'. Below the score is a grid representing the appearance of six objects (p1 to p6) across 16 measures. The grid is as follows:

p1
p2
p3
p4	*
p5
p6

* Apparaît avec une variation minimale 4 mesures avant la fin de la pièce.

Exemple 16 : « schéma d'apparitions d'objets » tel que conçu par Mariano Etkin.

Dans tous les cas, les *Six melodies* sont fondées essentiellement sur des sons et des objets isolés avec des présences sporadiques de certains agencements hybrides. Il suffit pour rendre compte de cela de regarder la première section de chacune des « mélodies » où se dévoile déjà le comportement général de chaque mouvement (Ex. 17). En lignes générales, il y a une alternance constante entre des sons individuels et des objets isolés – ce qui évoque dans un sens le pointillisme *webernien* – avec des apparitions ponctuelles de véritables agencements hybrides en tant que tels, c'est-à-dire, des objets verticaux violon + piano. Dans l'espace de ces sections, ces présences ponctuelles d'agencements vont de la présence minimale d'un seul agencement hybride parmi des objets isolés, dans la deuxième mélodie, et jusqu'à cinq, comme maximum, pour la première. On pourrait attribuer cela au nombre d'instrumentistes – ce qui est certainement déterminant –, mais il semblerait qu'au-delà de cela – car Cage aurait pu employer plus d'objets composés, plus d'agencements entre les éléments, largement plus de notes au piano, etc. –, le compositeur ait choisi de privilégier une austérité d'éléments rendue explicite par l'usage rigide mais minimal des combinatoires ; par l'absence d'agencements et donc par le « vide », en quelque sorte, que ceci suppose.

d = 92 [76-108] (rubato)

1

JOHN CAGE

d = 54 (equitissimo (in spite of the changing timbres))

2

3

d = 72

En d'autres mots, cette austérité se manifeste par les « trous » entre les objets simples et, en dernier lieu, par le « dévoilement » de ces « durées de temps » pour ce qu'elles sont : « le squelette » du « gamut », tel que nous le disions précédemment par rapport au quatuor, et qui correspond à ce que Mariano Etkin baptise à juste titre comme des « schémas de durées vides » dans le cadre des *Six melodies* ; tous les deux des termes prenant ici plus de sens.

Finalement, afin de retenir ce qui nous paraît être la contribution essentielle d'une pièce comme celle-ci, dans le cadre de ce travail sur Cage, comprenons que Cage avance d'un pas dans la technique d'écriture du « gamut » au sens où l'articulation des éléments se situe de plus en plus dans ces « trous » qui conforment une matière globalement « brisée ». Si l'on passe des agencements aux « absences » c'est que l'articulation devient certes dans un sens une « inarticulation », ou, si l'on veut, une articulation négative. Mais cet état d'« inarticulation » évoquée précédemment, qui sert à expliquer la négation de la téléologie s'opérant à plusieurs niveaux dans cette musique, ne parvient plus tout à fait à rendre compte du phénomène. Il faut dire que plus qu'inarticulée, ce type d'articulation nous invite à admettre – de manière générale, non seulement pour Cage ou pour la matière musicale, mais pour la « matière » dans son sens plus large – que « l'existence n'est plus seulement “dans les êtres, mais entre les êtres” »¹⁰⁸, tel que Lapoujade et Souriau nous invitent à penser les modes d'existences. Ainsi, de la « feuille trouée » dont parle Souriau ou des « vitres cassées » reconstituant un matériau originaire – tel que nous le disions pour le quatuor –, nous avons désormais affaire à d'autres types de « vitres » ; des « vitres » qui ne parviennent plus à reconstituer une forme primaire. Certes, l'on peut toujours parler de « vitres » au sens de particules (des objets) provenant de quelque part (le « gamut »), mais cette-fois-ci les morceaux inconnexes, rarement agencés entre eux, ne font qu'accentuer l'importance du vide qui les sépare. Là encore, le binôme Souriau/Lapoujade nous fournit des images pertinentes pour nommer ce « vide » qui témoigne, non plus déjà d'une forme originaire, mais de l'« événement » en soi que ces « absences » et ces objets conforment :

Qu'entend-il [Souriau] par événement ? Soit un verre qui se brise. « Tout à l'heure il y avait eu verre entier ; maintenant il y a ces morceaux. Entre les deux, il y a l'irréparable (...), *il y a le se-briser*. L'advenue ; le fait du fait, cela reste irréductible. Une seule forme l'exprime vraiment : la verbalité du verbe [...]»¹⁰⁹

¹⁰⁸ Lapoujade écrit en citant Souriau (*Les Différents modes d'existence*, PUF, 1943 ; rééd. 2009, cool. « Métaphysiques », p. 88) dans D. LAPOUJADE, *op. cit.*, p. 52.

¹⁰⁹ *Ibidem*.

4.4 *Thirteen Harmonies* (1985) issues d'*Apartment House 1776* (1976) et *Hymns and Variations* (1979)

How many sounds are there altogether?
One million?
Ten thousand?
Eighty-eight?
Do I have to ask ten more?
Do I?
Why?
Why do I?
Did I decide to ask so many?
Wasn't I taking a risk?
Was I?
Why was I?
Will it never stop?
Why won't it?¹¹⁰

Après les pièces *String Quartet* et *Six melodies* du début des années 50, Cage laissera un peu de côté la technique d'écriture du « gamut » pour développer d'autres intérêts au sein de sa phase certainement la plus expérimentale tels que l'usage du Yi Jing – dans des pièces telles que *Music of Changes* (1951) –, l'électronique – dans *William Mix* (1952-53), *Fontana Mix* (1958), entre autres – ou encore, des expériences à l'entrecroisement des frontières théâtrales, de *happening* ou de l'anti-art, dont on peut citer *4'33''* (1952, seconde version 1962), *Water Walk* (1959), les *0'00''* (dite « *4'33''* n.2 », de 1962), etc. Il ne reprendra le « gamut » que plus tardivement et de manière ponctuelle et cernée, comme par exemple circonscrite à l'intérieur des « 44 harmonies » – une des pièces intégrées dans l'œuvre-événement ou « happening orchestral » qu'est *Apartment House 1776* – puis dans *Quartets I-VIII* (1976) et dans *Hymns and Variations* (1979) qui prolongent en quelque sorte l'idée des « 44 harmonies ».

Entre 1969 et sa mort en 1992, Cage écrit plusieurs pièces à partir des transformations de compositions préexistantes allant du XVIII^e au XX^e siècle. L'élaboration de ces pièces dont le matériau est étranger s'effectue, nous dit A. de Fornel, en deux temps : « décomposition de l'œuvre source et recomposition d'une nouvelle pièce à partir d'une technique de substitution ou soustraction, fondée sur le *Yi Jing*. »¹¹¹ Dans ce contexte, Cage écrira en 1976 l'œuvre *Apartment House 1776*, à partir d'une commande célébrant le bicentenaire de la déclaration d'indépendance des États-Unis. Il s'agit d'une œuvre de grande ampleur, écrite entre mai et août 1976, dont la commande est multiple et inclut plusieurs orchestres : le Boston Symphony

¹¹⁰ J. CAGE, *Silence: Lectures and Writings*, op. cit., p. 50.

¹¹¹ A. de FORNEL, op. cit., p. 253.

Orchestra, le Chicago Symphony Orchestra, le Cleveland Orchestra, le Los Angeles Philharmonic, le New York Philharmonic et le Philadelphia Orchestra. L'œuvre est conçue pour 4 voix (*live* ou préenregistrées) et un certain nombre d'instruments au choix, donc plus ou moins indéterminés : Cage indique seulement que la pièce contient quatre quatuors, quatre solistes instrumentaux et quatre solistes vocaux représentant quatre peuples qui vivaient aux États-Unis en 1776 – l'amérindien, le juif séfarade, l'esclave nègre et le protestant. « Ainsi, avec les chanteurs, les solistes et les quatuors, on a douze éléments ayant lieu en même temps. Donc on a une situation qui ressemble, plus qu'à un objet, à un environnement. »¹¹² C'est peut-être pourquoi le compositeur décrit *Apartment 1776* comme « un *happening* orchestral, qui sera différent à chaque fois. »¹¹³

L'ensemble de l'œuvre consiste en soixante-quatre pièces – chiffre issu des opérations de hasard – en notation conventionnelle : « 4 marches », « 14 tunes », « 2 imitations » et « 44 harmonies ». Ce sont principalement des hymnes, des chants séculaires ou religieux, des ballades, des danses *two-steps* ou *quick-steps* pour les marches militaires, des imitations de la musique de la Moravie. Chaque groupe de pièces est donc basé sur des matériaux préexistants, avec cependant un travail compositionnel plus précis pour les « imitations » et les « harmonies », comme l'explique Anne de Fornel :

Les « 4 Marches » proposent des solos de caisse claire extraits du *Drum Book* de Benjamin Clark datant de 1797, transcrits en notation moderne par James Barnes. Les « 14 tunes », des solos composés chacun de quatre variations d'airs militaires ou de danses du XVIII^e siècle, peuvent être joués par n'importe quel instrument que l'on juge adéquat ; il est aussi possible de transposer ces derniers. Mais Cage ne déconstruit le matériau original (à partir d'une technique de soustraction) que lorsqu'il élabore les « 2 Imitations » et les « 44 Harmonies »¹¹⁴

Tandis que les « 2 imitations » sont écrites à partir d'imitations (de l'époque) de la musique moravienne, les « 44 harmonies » – qui constituent d'après de Fornel le matériau le plus conséquent d'*Apartment House 1776* – sont dérivées d'hymnes et de musiques congrégationnistes de compositeurs vivants pendant les années de l'Indépendance américaine, tels que Supply Belcher (1751-1836), William Billings, (1746-1800), Jacob French (1754-1817), Andrew Law (1749-1821) et James Lyon (1735-1794). Par exemple, « Harmony I » est basée sur « Cookfield » de James Lyon et « Harmony III » sur « Funeral Anthem » de William Billings.

¹¹² J. CAGE dans R. KOSTELANETZ (éd.), *Conversing With John Cage*, *op. cit.*, p. 83.

¹¹³ Lettre à Esther Dick Snell, 21 juin 1976, dans L. KUHN. (éd.), *op. cit.*, p. 456.

¹¹⁴ A. de FORNEL, *op. cit.*, p. 278.

Apartment House 1776, et plus précisément ses « 44 harmonies », est dans un sens l'œuvre « mère » à partir de laquelle Cage reproduira l'idée d'une réécriture des musiques du XVIII^e américain, dans les œuvres *Quartets I-VIII* (1976) dans ses versions multiples (pour orchestre de 24, pour orchestre de 41, pour orchestre de 93, pour grand ensemble...) et *Hymns and Variations* (1979) pour douze voix amplifiées. Dans *Quartets I-VIII*, il utilise une pièce préexistante pour chaque mouvement : « Lift up your heads, o ye Gates » de Jacob French, « New York » et « Greenwich », toutes les deux d'Andrew Law, puis « The Lord Descended », « Old North », « Heath », « Judea » et « The Lord is Ris'n », toutes les cinq de William Billings. Quant aux *Hymns and Variations* (1979), ils sont aussi une continuation de la technique de soustraction à partir cette fois-ci de deux hymnes de William Billings, « Old North » et « Heath », utilisés précédemment.

Les instruments étant au choix pour les « 44 harmonies » (incluant des instruments du XVIII^e siècle), en 1985 le violoniste et compositeur Américain Roger Zahab réalise, avec l'accord du compositeur, un arrangement pour violon et clavecin (ou piano du XVIII^e siècle, ou encore harmonium) sous le nom de *Thirteen Harmonies* où il inclut cinq des « 44 harmonies » d'*Apartment House 1776* et huit des *Hymns and Variations* (1979). Afin de continuer notre réflexion sur la technique d'écriture qu'est le « gamut », nous nous concentrerons donc dans les *Thirteen Harmonies* telles qu'arrangées par Roger Zahab, où le dispositif instrumental permet aussi une continuité avec les *Six melodies*. Nous aborderons ici la manière particulière dont se manifeste l'écriture du « gamut » dans cette musique, en décortiquant le rapport que le compositeur semble établir entre ce que de Fornel nomme une technique de soustraction et certains éléments cruciaux chez Cage acquis grâce au Yi Jing.

4.4.1 Des matériaux du passé en tant que « gamut »

Dans ces pièces qui gravitent autour d'*Apartment House 1776*, Cage traite les partitions écrites dans l'Amérique du Nord du XVIII^e comme source équivalente aux collections de sonorités prédéfinies pour le *String Quartet* et les *Six melodies*. Plus qu'un objet, Cage cherchait à créer un environnement à partir de ces matériaux du passé, nous dit-il à propos d'*Apartment House 1776*. En effet, le compositeur avoue vouloir faire avec cette musique ancienne quelque chose qui saurait garder son essence tout en se débarrassant de ce qui était « odieux » pour lui : sa tonalité harmonique.¹¹⁵

¹¹⁵ Citation originale : « I had the experience, in writing *Apartment House 1776*, of wanting to do something with early American music that would let it keep its flavor at the same time that it would

Chacune des « 44 harmonies », chacune des pièces composant les *Quartets I-VIII* ainsi que les *Hymns and Variations*, et enfin, chacune des *Thirteen Harmonies* utilise un réservoir de notes limité et aux allures tonales (voir Ex. 18 et Ex. 19) associé à l'univers clos d'une de ces pièces composées au XVIII^e siècle – beaucoup d'entre elles se répétant chez Cage d'une œuvre à l'autre. Qu'il s'agisse de William Billings, d'Andrew Law, ou d'un autre compositeur vivant au moment historique de 1776, chacune de leurs pièces choisies par Cage se veut comme la projection, en quelque sorte archéologique, du « gamut » sur lequel se fondent à leur tour d'autres musiques. Il serait sans doute intéressant de regarder les tournures harmoniques particulières, les cadences tonales, de ces musiques, peut-être même essayer de repérer une certaine « nord-américanité » dans cette écriture à moitié européenne en même temps qu'imprégnée d'autres héritages. Cependant à ce stade il s'agit plus de se pencher sur la façon dont Cage les travaille – en tant que « gamut », donc – par rapport aux comportements guidant l'écriture dans les pièces analysées précédemment. Nous savons que ceux-ci peuvent privilégier les agencements dans tous les sens, telle une feuille trouée contenant des manifestations multiples de la chose, comme dans *String Quartet*, ou bien, privilégier les sons isolés des morceaux inconnexes dans *Six melodies*, accentuant le vide entre les éléments. Or ici, Cage introduit plutôt la soustraction d'éléments depuis la source afin de briser celle-ci, ce qui dote les sons restants d'une certaine « mise en relief », tout en accentuant l'importance du silence qui les sépare comme une présence articulante.

À travers cela, j'ai dû faire face à quelque chose que je n'avais pas affronté jusqu'alors dans mon travail : la question de l'harmonie, et j'ai finalement trouvé une façon d'écrire de l'harmonie qui m'intéressait, et qui consistait, en fait, en une soustraction à partir des pièces originales, de sorte que la musique était constituée de silence-son-silence. Ainsi, chaque son qui apparaît dans ces harmonies est précédé et suivi d'un silence. Alors le son vient de son propre centre, plutôt que d'une théorie.¹¹⁶

lose what was so obnoxious to me: its harmonic tonality.” J. CAGE dans R. KOSTELANETZ (éd.), *Conversing With John Cage, op. cit.*, p. 85.

¹¹⁶ Citation originale : “Through that I had to face what I hadn’t faced previously in my work: the question of harmony, and I found a way finally of writing harmony that interested me, which was, actually, to subtract from the original pieces, so that the music consisted of silence-sound-silence. So that each sound that occurs in those harmonies is preceded and followed by a silence. Then the sound comes from its own center, rather than from a theory.” *Ibidem*.

6 Judea . words Anon!

A Virgin unspotted & Prophet foretold, Should bring forth a Sav'our which now we behold
To be our Redeemer from Death, Hell & Sin. Which Adam's transgression involved us in.
Then let us be merry & put Sorrow away, Our Sav'our Christ Jesus was born on this Day.

Exemple 18 : « Judea », une des pièces chorales de W. Billings parmi celles utilisées par Cage.

3. Harmony 26
(Judea - William Billings)

3

♩ = 100

43"

Exemple 19 : « Judea », telle que recomposée par Cage à partir du « gamut » qu'est l'originale. La pièce correspond à l'harmonie numéro 26 des « 44 harmonies » et, dans la version ci-présente, à la troisième des *Thirteen melodies* pour violon et clavier.

4.4.2 Opération de soustraction

Les opérations du hasard chez Cage – *chances operations* – à l’aide du Yi Jing sont essentiellement des questions posées au texte chinois classique – qui est composé d’un certain nombre de signes – afin d’obtenir des réponses (des « divinations ») aléatoires. Cage se dirige ainsi au tableau de soixante-quatre « cases » – dit hexagramme¹¹⁷ aussi – en employant un tirage au sort, jetant des dés par exemple, constituant ainsi ce qu’on appelle la « cléromancie », c’est-à-dire, l’art de dire l’avenir par tirage au sort. Dans un tel dispositif, la définition de la question devient le véritable élément déterminant. C’est pourquoi Cage dit à propos de ses travaux fondés sur l’aléatoire que les choses qui devraient être analysées – voire critiquées –, ce sont les questions qui sont posées ; voilà sur quoi repose la différence entre deux compositions faites à partir d’opérations de hasard.¹¹⁸

Les premières questions posées en composant les « 44 harmonies » d’*Apartment House 1776* étaient, d’après Cage, superficielles, et par conséquent le résultat consistait en variations superficielles des sources originales. Le compositeur explique que ses premières questions étaient simplement des questions de soustraction à partir du William Billings original. Il explique que la procédure durant cette phase, devant une situation de quatre notes par exemple, était de poser les questions suivantes : « Est-ce que les quatre hauteurs sont présentes, ou seulement trois, ou deux ou une ? » Ainsi, des résultats intéressants apparaissaient lorsque la pièce source était intéressante en soi, mais globalement, l’effet fut « misérable », selon les mots de Cage, les cadences tonales restant toutes reconnaissables.¹¹⁹

Il décide alors d’inclure le silence. La question posée au Yi Jing devient donc : « Est-ce que les quatre hauteurs sont présentes, ou trois, ou deux, ou une ou aucune ? » Le résultat s’améliore mais n’est toujours pas complètement convainquant pour Cage. Finalement il raffine l’opération de soustraction en numérotant les sons de chaque ligne et en posant la question pour chacune de celles-ci, de telle sorte que la sélection des sons devant rester s’effectue à l’aide des opérations de hasard. L’espace

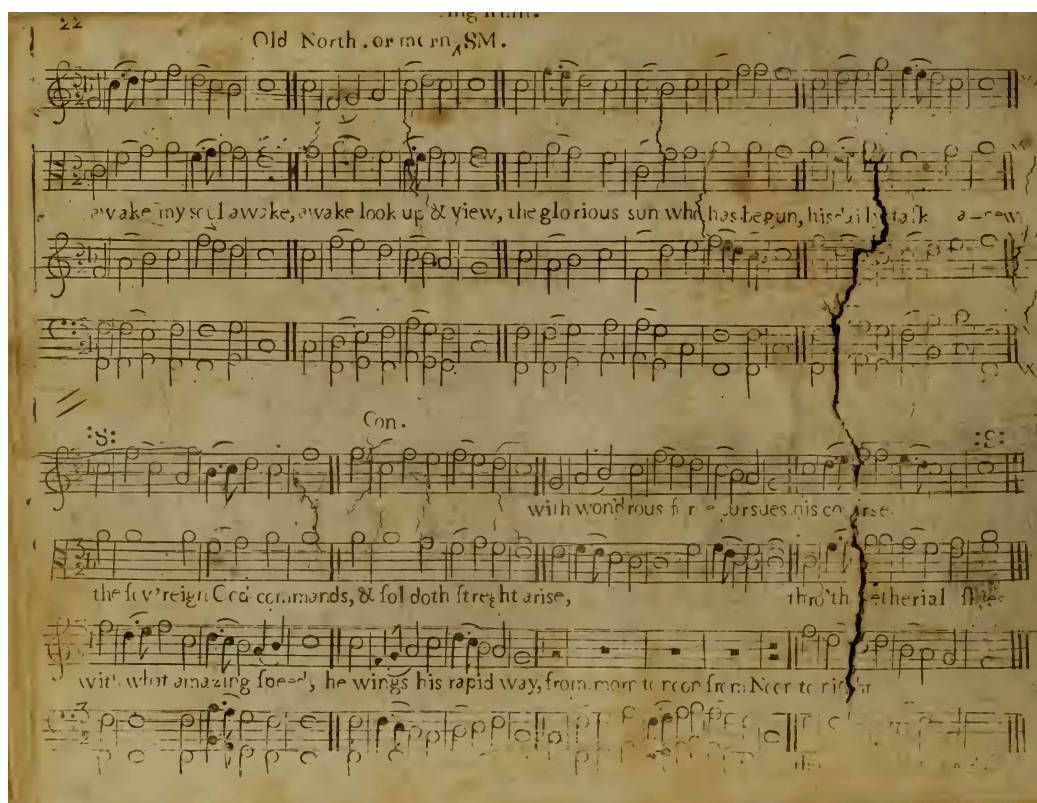
¹¹⁷ L’hexagramme (六十四卦 liùshí sì guà) est un symbole constitué de trait yīn et de trait yáng utilisé dans le Yi Jing. Ils sont au nombre de soixante-quatre et résultent de la combinaison de deux trigrammes, voir Paco ALPI & Alain CONSTANTIN, *Le Mémoire de la mue : Mémoires et Mues, Extraits du nouveau texte de l’antique Yi Jing, I Ching, Yi King*, consulté en ligne le 17 juin 2020 sur <https://fr.scribd.com/doc/352524/Le-Memoire-de-la-Mue-Yi-Jing-v-5>

¹¹⁸ Citation originale : “What can be analyzed in my work, or criticized, are the questions that I ask. But most of the critics don’t trouble to find out what those questions were. And that would make the difference between one composition made with chance operations and another. That is, the principle underlying the results of those chance operations is the questions. The things which should be criticized, if one wants to criticize, are the questions that are asked.”, J. CAGE dans R. KOSTELANETZ, *Conversing With John Cage, op. cit.*, p. 85.

¹¹⁹ *Ibidem*.

entre les sons choisis est ensuite « rempli », soit par une extension de la note précédente, ou bien, par un silence. Le compositeur illustre ceci en prenant comme exemple la question suivante : parmi quatorze sons, disons, dans une ligne, combien restent-ils activés ? Ce à quoi les opérations de hasard donneraient comme réponse, admettons, les numéros : 1, 7, 11 et 14. Il procède donc en plaçant le premier son de la ligne questionnée et le prolongeant jusqu'au septième son, puis, au septième son, il placerait un silence prolongeable jusqu'au onzième. Ensuite, le onzième son est placé et prolongé jusqu'au quatorzième, où un autre silence aurait lieu, et ainsi de suite.¹²⁰ C'est ainsi que Cage y parvient enfin.

Ainsi, les cadences et le reste ont disparu ; mais la saveur est restée. On peut reconnaître que c'est une musique du XVIII^e siècle ; mais elle brille soudainement d'une façon nouvelle. La raison est que chaque son vibre par lui-même et ne résulte pas d'une conception théorique. Celle-ci n'a plus le pouvoir. Les cadences qui étaient fonction de la théorie et qui servaient à constituer la syntaxe, tout cela a disparu ; on obtient donc de très beaux chevauchements.¹²¹



Exemple 20 : manuscrit de la pièce chorale *Old North*, par William Billings.

¹²⁰ Citation originale : “Then I thought I should include silence. I did that (asking, “Are four present, or three, or two, or one, or none?”) and again wrote a beautiful piece. I again wrote all forty-four pieces and again they were not good. So I came back to the problem and saw that I had to go deeper into it. Finally I took—my question was for each line—which tones of fourteen tones in one of the voices were active, and I would get through chance operations an answer like this: number one, seven, eleven, and fourteen. The first sound I would write from [William] Billings, put it down, and extend it all the way up to the seventh tone; and at the seventh tone, a silence would begin that would last to the eleventh tone. I would then write the eleventh tone, and it would last to the fourteenth, and at the fourteenth, a silence.” *Ibidem*, p. 85-86.

¹²¹ *Ibidem*, p. 86.

*fragment illisible
dans le manuscrit*

Exemple 21 : transcription numérique du manuscrit ; en rouge sont signalés les sons restants actifs à partir des opérations de soustraction de Cage.

THIRTEEN HARMONIES

John Cage

1. Harmony 18 (Old North - William Billings)

$\text{♩} = 60$

7

14

20

1. 2.

1. 2.

2'

Exemple 22 : première des *Thirteen Harmonies* ; également dix-huitième des « 44 harmonies » d'*Apartment House 1776*, par John Cage.

Le dispositif d'une telle opération de soustraction se dévoile de manière assez illustrative dès lors que l'on analyse l'acheminement à rebours, pour ainsi dire. Les exemples 20, 21 et 22 montrent respectivement l'un des manuscrits de William Billings, une transcription de celui-ci où les sons restants activés se trouvent en rouge et finalement la pièce de Cage. En suivant la pièce de Cage, on peut repérer à chaque fois quel son a été retenu de l'original, le situer ensuite dans la musique de Billings et s'apercevoir que le squelette se dessine tout seul. La réécriture, à partir du « gamut » qu'est ce document musical du XVIII^e siècle, n'a gardé que quelques sons, certains prolongés par-dessus d'autres, certains absents et substitués par des silences ou, si l'on veut, des durées vides. Les deux types d'éléments présents, sons et silences, proviennent d'un même mouvement au sein d'une écriture qui est autant déterminée qu'indéterminée. Indéterminée car les réponses du Yi Jing échappent au contrôle du compositeur ; mais déterminée, elle l'est aussi, par la nature des questions posées au Yi Jing en fonction d'un dispositif visant à soustraire et recomposer chaque ligne du choral.

En effet, on pourrait, en comparant le « gamut-source » avec le résultat final chez Cage, retracer chaque chiffre, chaque nombre, enfin, chaque réponse obtenue déterminant les sons restant actifs de manière aléatoire. Ceci servirait à ajouter des preuves « quantifiables » – quoique utiles uniquement dans le champ où l'esthétique se mesure par le quantifiable – pour démontrer une vision selon laquelle le Yi Jing chez Cage suppose une négligence du travail d'écriture, tel que le suggéra Boulez par exemple, à propos du hasard chez Cage. Or ce qui nous intéresse ici est plutôt de constater à quel point cette même écriture intègre un recours collatéral comme celui du Yi Jing pour approfondir encore plus sur un potentiel qui se trouvait déjà déposé en elle-même dans le cadre de la technique du « gamut » telle que nous l'avons analysé jusqu'ici. Un potentiel d'articulation sonore qui crée des constellations d'agencements presque infinis, dans le cas du quatuor ; qui isole ceux-ci, dans les *Six melodies*, pour construire avec du vide l'« événement » ayant lieu entre des matériaux inconnexes. Une articulation qui, enfin, s'approche de plus en plus du silence afin de saisir, paradoxalement, mieux le son. La particularité, dans le cycle de pièces d'*Apartment 1776*, est que la référence aux objets musicaux historiques octroie d'autres enjeux au phénomène d'articulation dont il est question.

4.4.3 Des « vitres cassées » aux « miroirs cassés »

L'efficace ici, ce n'est pas le fait que le verre soit brisé, c'est qu'il change de mode d'être. Ce n'est plus un verre, mais des éclats coupants. Conformément au perspectivisme de Souriau, l'événement consiste dans un renversement de point de vue : il s'est passé quelque chose qui fait qu'on ne peut plus considérer le verre comme un verre.¹²²

La technique du « gamut », nous le savons, est une écriture qui se pose devant le « champ sonore » (*field of sound*) – ce « champ problématique » où on explore inépuisablement l'« Idée » du son – afin de former à chaque fois des agencements particuliers. Dans le quatuor à cordes elle se manifestait dans des combinaisons de sonorités multiples, ces « vitres cassées » provenant d'un matériau originaire (le « gamut ») s'assimilant à la feuille trouée chez Souriau : chose pliée et dépliée contenant en soi une multiplicité de manifestations de la chose. Ensuite, dans *Six melodies*, les éléments, les « vitres », ne parviennent plus à reconstituer une forme primaire. Comme nous le disions, d'une certaine manière les morceaux inconnexes ne font qu'accentuer l'importance du vide entre eux : ainsi, entre les objets et les absences s'instaure l'« événement » dont parlent Lapoujade et Souriau ; l'irréparable, le se-briser, etc. Or l'« événement » chez Souriau bouscule aussi l'état des choses, on entre ainsi dans un autre état où « le verre n'est plus un verre » car l'objet de base change son mode d'être ; il existe autrement après la fragmentation, il est un *autre* objet. C'est ainsi que nous arrivons aux *Thirteen Harmonies*, certainement proches des *Six melodies* en termes sonores et de dispositif instrumental.

Ici, Cage introduit le silence non seulement comme élément permettant d'isoler les sons – créant des « absences » d'agencements à partir du « gamut », donc des matériaux inconnexes et un état d'« inarticulation » général – comme c'était déjà le cas pour les *Six melodies*, mais il devient additionnellement une valeur essentielle au sein de l'opération de soustraction à l'aide du Yi Jing. Que Cage dise et écrive que le son et le silence ont en commun la durée – suggérant ainsi de les considérer au même titre – n'est pas aussi révélateur que la place que le silence prend ici finalement, matériellement aux côtés du son, au moins du point de vue du Yi Jing. Disons que le silence ici n'est ni réduit à l'absence de son ni élevé à un statut supérieur à ce dernier par une quelconque conviction idéologique ou spirituelle. Il est, enfin, une des réponses possibles parmi d'autres ; c'est un élément dans l'articulation sonore, une présence articulante, comme nous disions.

¹²² D. LAPOUJADE, *op. cit.*, p. 53.

En conséquence, la question des morceaux inconnexes ou « vitres cassées » se pose aussi autrement ici. Car encore plus que pour les *Six melodies*, les éléments du « gamut » sont ici isolés et inarticulés, voire même « vidés » (par les réponses « zéro »), rendant impossible la reconstitution d'une forme primaire, originaire. Voici une des raisons pour lesquelles Cage introduit le zéro parmi les réponses possibles, d'ailleurs : car les musiques du XVIII^e siècle étaient trop reconnaissables pendant les premiers essais. En même temps, nous avons vu qu'à partir de la soustraction, le squelette du « gamut » se dessine néanmoins, et cette fois-ci ce n'est pas simplement une collection de sonorités n'existant que sous la forme de l'esquisse compositionnelle comme dans le cas des deux premières pièces ; il s'agit, dans l'univers d'*Apartment 1776*, d'un « gamut-source », donc, à chaque fois associé à une musique préexistante, comme nous l'avons décrit. Cela veut dire d'une part que les morceaux inconnexes sont incapables de reconstituer une forme primaire – si l'on regarde celle-ci comme un « gamut » ou une collection de sonorités – car celle-ci est en grande partie « vidée », « trouée », inarticulée. Or d'autre part ils constituent dans la même mesure des traces – des « ruines » l'on pourrait dire – au minimum partiellement reconnaissables de cette même forme, si nous la considérons en tant que « source » ou document historico-musical. L'ambiguïté est ici bel et bien une ambiguïté *benjaminienne* – « loi de la dialectique à l'arrêt » – comme chez Debussy entre le téléologique et le non téléologique. Elle se joue cette fois-ci entre la reconstitution et la non reconstitution, à partir des morceaux inconnexes, de cette forme primaire, originaire. C'est ainsi que, entre 1776 et 1976, ou entre Billings et Cage, se dessine à une échelle plus grande une « image dialectique », c'est-à-dire : « ce en quoi l'Autrefois rencontre le Maintenant dans un éclair pour former une constellation »¹²³, selon les mots de Benjamin. C'est ce que Cage semble vouloir atteindre aussi lorsqu'il indique que « les cadences et le reste ont disparu ; mais la saveur est restée. On peut reconnaître que c'est une musique du XVIII^e siècle ; mais elle brille soudainement d'une façon nouvelle. La raison est que chaque son vibre par lui-même [...]. »¹²⁴

De telle sorte que la distinction entre ce comportement et celui présent dans *Six melodies* devient plus clair, en admettant en fin de compte que les morceaux inconnexes – ces « vitres cassées » – renvoient ici à chaque fois à un geste conçu dans un passé lointain. Dans un sens, ils ne les reconstituent plus, mais plutôt, ils les

¹²³ Walter BENJAMIN, *Paris, capitale du XIX^e siècle*, Traduit de l'allemand par Jean Lacoste d'après l'édition originale établie par Rolf Tiedemann. Paris, Les éditions du Cerf, 2002, pages 479-480.

¹²⁴ J. CAGE dans R. KOSTELANETZ (éd.), *Conversing With John Cage, op. cit.* (2003), p. 90.

reflètent. Plus que des « vitres » ou des « verres » nous avons désormais affaire à des « miroirs ». Car chacun des sons présents dans les *Thirteen Harmonies* (et dans les « 44 harmonies » d'*Apartment House 1776* les contenant) se comporte comme le reflet tant soit peu incomplet d'un son placé sur papier et reproduit quelques deux-cents ans auparavant. Ils contiennent, en quelque sorte, ce moment-là. À ce titre – et se montrant comme ils se montrent, c'est-à-dire, isolés et inconnexes – ils incarnent une multiplicité d'« instants », dans un sens particulier. Pour cela il faudrait comprendre l'instant tel que le définissent Souriau et Lapoujade, c'est-à-dire, comme une porte, ou un portail, à l'intérieur du temps :

C'est que, pour Souriau, l'instant est *le temps du virtuel*. Certains instants – certains virtuels – font événement au sens où ils décident d'une vocation, d'un destin. *Patefit* [du latin, ouvrir, dévoiler]. L'instant est le temps ou plutôt l'entre-temps des événements. Il faudrait concevoir le cours du temps comme un couloir le long duquel les instants seraient des portes dont chacune ouvre sur un autre monde [...]¹²⁵

Alors chacun de ces sons serait comme une de ces « portes », et les silences seraient comme des « trous » permettant leur délimitation ; ensemble, ils conforment ces « miroirs cassés » reflétant d'autres sons de jadis. Voilà pourquoi il ne s'agit plus seulement de l'« événement » (l'irréparable, le se-briser, etc.) ayant lieu entre les morceaux inconnexes, comme dans *Six melodies*, mais aussi de l'« entre-temps des événements » : parce qu'ici, autant les sons que les silences servent à donner forme à ces instants qui s'ouvrent telles des « portes » sur un autre monde. Avec ce pouvoir reflétant sur d'autres mondes, l'on passe des « vitres cassées » aux « miroirs cassés ». Finalement, la technique du « gamut » dans le cycle d'*Apartment House 1776* se comporte en quelque sorte comme les miroirs dont parlait Borges dans son poème « Cambridge » par rapport au passage du temps et celui de l'histoire, où le narrateur se promène par New England, au nord des États-Unis, tout en évoquant Cambridge et les vestiges de l'Angleterre : « Nous sommes notre mémoire, nous sommes ce musée chimérique de formes inconstantes, cet ensemble de miroirs cassés ».¹²⁶ D'autant plus que la résonance chez Borges semble capter certains éléments en jeu dans cette œuvre célébrant l'Indépendance nord-américaine du Royaume-Uni. Sous cette dynamique de l'Autrefois rencontrant le Maintenant en petits fragments, ambiguëment reconstitués, la musique joue à l'image dialectique.

¹²⁵ D. LAPOUJADE, *op. cit.*, p. 53.

¹²⁶ Jorge Luis BORGES, poème « Cambridge », *Elogio de la sombra*. Buenos Aires, Emecé, 1969.

5.1 [Remarques conclusives (1)] L'« utopie cagienne » : une cinématique de la tangente ; le « gamut » en tant qu'« objet animé »

Composition 1960 #10

Draw a straight line and follow it.

La Monte Young

On sait que la musique de Cage aspire au « plan d'immanence sonore », ce plan où « dansent » (flottent) les éléments et les matériaux. Débarrassés d'une syntaxe téléologique transcendante (car celle-ci a lieu au-delà des sons eux-mêmes), ceux-ci instaurent des agencements et n'entretiennent que des rapports « de vitesse et de mouvement » entre eux, selon les mots de Deleuze et Guattari. Nous nous demandions au début : pourquoi la musique de Cage, et non pas celle de Beethoven, par exemple, existe-t-elle sur un plan d'immanence ? Nous pouvons désormais y répondre. Et c'est qu'elles existent peut-être sur le même plan toutes les deux – ce plan qu'est le temps en tant qu'« écran » – mais tandis que l'une articule ses sons à partir de la transcendance d'une syntaxe téléologique (et harmoniquement fonctionnelle) régissant ses rapports internes, l'autre n'a que les rapports propres à un ensemble de sons appartenant à une collection de sons (« gamut ») : le fait d'exister sur un plan est *en soi* le rapport. Le « gamut » chez Cage vise non pas à remplacer la transcendance téléologique avec d'autres lois externes, mais au contraire, à se pencher uniquement du côté de *la loi* des sons, sans plus ; d'où l'idée de « laisser les sons être eux-mêmes » et la question du non contrôle de la matière sonore qui relèvent d'un caractère d'ordre utopique. Voilà sa véritable « prétention » : la musique de Cage *tend* vers cette utopie, et une telle tension semble déterminer sa cinématique.

Sous-jacente à ce cadre matériel *cagien*, il nous semble, se trouve donc une autre question : que se passerait-il s'il n'y avait pas de rapport imposé du tout entre ces sons ? Autrement dit, si l'on n'actionnait pas du tout le son ou, ce qui revient au même, si l'on ne le freinait pas ? Notre hypothèse est que cette question-là définit ce que l'on peut nommer comme « l'utopie cagienne » : c'est l'idée d'un silence absolu ou bien, celle d'un son éternel. Puis, que cette utopie sert en quelque sorte de moteur ou « ressort » capable de définir, voire de propulser, la cinématique de cette musique – le genre de mouvement qu'elle sait instaurer.

Nous l'avons dit, un « plan d'immanence sonore » tel que celui que constitue la technique d'écriture du « gamut » se pose devant le « champ sonore » (*field of sound*) afin d'explorer inépuisablement l'« Idée » du son. Or le son n'est pas une idée, ou il n'est pas uniquement « idée », car il est corps essentiellement, ou il est « corps »

également, au moins. Et, comme l'écrit Souriau, « avec le corps, nous entrons dans le monde des choses. »¹²⁷ Ces corps que sont les sons n'existent donc jamais tout seuls, ni par eux-mêmes au sens où le geste (l'attaque, l'action...) les déclenche, l'agencement les met en rapport et la friction les modifie, les arrêtant éventuellement.

Nous devons expliquer cette notion d'une « utopie cagienne » auprès de Deleuze et ce que le philosophe français écrit à propos de toute matière dans *le pli*, et c'est qu'un corps, si petit soit-il, ne suit une courbe que sous l'impulsion de « forces compressives ou élastiques qui déterminent la courbe par l'action mécanique des corps extérieurs ambiants [...] »¹²⁸ Cela indique que le corps qu'est le son n'existe que parce que certaines forces l'actionnent et qu'il entre en contact avec d'autres choses – l'air qui l'épuise, d'autres corps qui s'agencent à lui, qui le freinent, etc. Penser un son véritablement autonome et isolé n'est possible que dans l'abstraction, mais, si l'on reste du côté de la limite abstraite, écrit Lapoujade, « on efface les corps. On en retient que la généralité, une pure qualité monochrome, le blanc, le silence, le noir, l'absence, etc. »¹²⁹ Non seulement le corps tendrait à s'effacer, inversement, il pourrait aussi avoir tendance à ne pas s'arrêter, car comme l'ajoute Deleuze : « tout seul, le corps suivrait la droite tangente. »¹³⁰ C'est-à-dire que, dans un cadre abstrait où le silence est plausible, à savoir, un cadre virtuel où l'on imagine un son projeté existant par lui-même, sans contrôle ni friction, le corps qu'est le son s'effacerait, ou bien, il partirait par la tangente sans jamais s'arrêter. C'est cette tangente-là qui mène vers l'utopie cagienne, que ce soit vers un son éternel – *draw a straight line and follow it*, comme seule indication musicale chez La Monte Young, l'élève de Cage –, ou bien, vers le silence absolu, comme dans *4'33''*. Y parvenir est impossible, comme toute utopie – rappelons que Cage fit l'expérience d'entrer dans une chambre anéchoïque, où il témoigne de l'existence de sons corporels empêchant le silence absolu¹³¹ – mais en tant qu'horizon, elle guide le projet cagien du non contrôle de la matière. Ainsi, l'utopie cagienne, qui se manifeste autant dans le projet d'une pièce

¹²⁷ D. LAPOUJADE, *op. cit.*, p. 27.

¹²⁸ G. DELEUZE, *Le pli, op. cit.*, p. 18.

¹²⁹ D. LAPOUJADE, *op. cit.*, p. 88.

¹³⁰ G. DELEUZE, *Ibidem*.

¹³¹ « [...] c'est l'expérience de l'une des deux chambres anéchoïques de l'Université de Harvard, où il se rend probablement en 1952, après son séjour au Black Mountain College, qui le conduit à concrétiser son idée d'un « morceau de silence ininterrompu ». Sachant que les parois de six murs permettent d'absorber les ondes sonores ou électromagnétiques en créant des conditions de champ libre, Cage s'attend à entendre un silence absolu sans aucun écho ou son parasite. À sa grande surprise, il perçoit un son aigu et un son grave. L'ingénieur de service lui explique alors que ces derniers correspondent respectivement à l'activité de son système nerveux et à la circulation de son sang, que l'on ne distingue pas dans la vie quotidienne en raison du bruit ambiant. Réalisant que le silence absolu n'existe pas, il ne cherche plus à opposer silence et son. » dans A. De FORNEL, *op. cit.*, p. 295-296.

silencieuse que dans l'usage du Yi Jing afin d'obtenir des réponses aléatoires et s'abstraire du contrôle de la matière, sert donc de « ressort » – ce « mécanisme de la matière », d'après Deleuze. Alors ce « ressort » qu'est la tangente attire constamment, mécaniquement, la tendance cinématique de la matière sonore ; même sans jamais y parvenir il réussit tout de même à la déclencher comme par une force d'attraction, à la mettre en mouvement, donc. En paraphrasant le poète Eduardo Galeano, l'utopie est l'horizon auquel on n'arrive jamais mais qui sert à mettre en marche le mouvement.¹³²

Mais là encore, écrit Deleuze, « les lois mécaniques ou le déterminisme extrinsèque (le choc) [la friction] expliquent tout sauf l'*unité* d'un mouvement concret [...] »¹³³. Disons que le mouvement a besoin d'une raison d'être, comme l'explique Deleuze auprès de Bergson, « l'unité de mouvement est toujours affaire d'une âme, presque d'une conscience [...] »¹³⁴. Il faut entendre par là qu'il y a toujours une raison, une volonté pour ainsi dire, qui pousse les corps au mouvement, même ceux attirés vers la tangente. Ainsi, conclut Deleuze, « la courbe suivie par un corps quelconque sous l'action de l'extérieur renvoie à une unité "supérieure", interne et individuante [...] et qui contient "la loi de la courbure", la loi des plis ou des changements de direction. »¹³⁵ De telle sorte nous considérons, dans le cadre des pièces analysées, que ce que Deleuze nomme comme l'« unité du mouvement » – c'est-à-dire, la loi ou la raison de la cinématique musicale, pourrions-nous dire – se situerait, chez Cage, dans le « gamut » en tant qu'objet clos, et non plus déjà dans la « conscience » du créateur. En tout cas l'évolution de cette technique semble aspirer à cela. Ainsi, afin de saisir le projet d'une « utopie cagienne », il faudrait se distancier de Deleuze lorsqu'il dit que l'« unité de mouvement » es toujours affaire d'une âme, c'est-à-dire, d'une conscience. Car chez Cage la volonté est précisément que « l'âme » ne soit plus celle d'un sujet rationnel mais celle de l'objet lui-même. C'est l'objet, le « gamut » – non plus comme collection de sons mais comme technique d'écriture déployant tout son potentiel – qui vise à creuser ses propres silences et à organiser ses éléments par le non contrôle. L'objet détiendrait alors une « âme » propre, au moins en ce qui concerne l'articulation des sons comme des corps en mouvement. Sous cette optique, donc, le « gamut » aspirerait à devenir, en quelque sorte, « objet animé ».

¹³² Du poème « Fenêtre sur l'utopie » d'Eduardo GALEANO : Elle est à l'horizon. / Je fais deux pas en avant, elle s'éloigne de deux pas. / Je fais dix pas de plus, l'horizon s'éloigne de dix pas. / J'aurai beau marcher, je ne l'atteindrai jamais. / A quoi sert l'utopie ? Elle sert à ça : à avancer.

¹³³ G. DELEUZE, *Ibidem*.

¹³⁴ *Ibidem*.

¹³⁵ *Ibidem*, p.18-19.

5.2 [Remarques conclusives (2)] À propos du silence : 4'33'' et le silence comme conséquence de l'écriture

Toute sensation est une question, même si le silence seul y répond.¹³⁶

Vers la fin de ses *existences moindres* David Lapoujade nous parle de cette tendance qui traverse tous les arts, spécialement au XX^e siècle, qui consisterait en « la tentative de peupler de nouvelles entités des zones réputées stériles ou inhabitables pour la sensibilité. »¹³⁷ Il s'agit certainement d'une expérience entamée par les arts après une crise généralisée de l'expressivité, dans le désir de rejoindre de « pures qualités abstraites. » Ainsi, nous dit Lapoujade, le blanc, le noir, le silence, le rien, seraient des « limites suprêmes » représentant autant la quintessence d'un art que sa propre mort : « quelle musique au-delà de Cage et ses 4'33'' de silence ? Quelle peinture au-delà du carré blanc sur fond blanc de Malevitch ? Au-delà des *White paintings* de Rauschenberg ou des monochromes de Robert Ryman ? »¹³⁸ se demande le philosophe. Au lieu d'y voir des limites, Lapoujade propose donc de penser ces régions comme des frontières apparentes, des faux murs, derrière lesquels se cachent des zones aussi fines que tangibles. Il décortique le paradigme auprès du modèle qu'est Beckett :

Mais s'il fallait tirer une leçon de Beckett au sujet de la limite, c'est que, loin d'être indépassable, elle est au contraire inatteignable. On ne le comprend que si l'on passe sur l'autre versant, du côté *concret* de la limite. Qu'y a-t-il de concret dans ces degrés zéro, ces états de neutre, d'absence, de blanc total, de gris ou de noir définitifs ? On a l'impression que, dans ces zones, la perception doit changer d'échelle. Là où certains ne verront que l'abstraction d'une qualité pure, d'autres y verront la surface réfléchissante de mouvements, de déplacements infimes, induits par un changement d'échelle dans la perception. La limite ne s'incarne plus dans une qualité abstraite, elle devient une membrane vivante, sensible.¹³⁹

La limite n'est donc plus une limite mais une sorte de « membrane » ; une « épiderme », comme nous le disions au début de ce texte à propos de la toile chez André Masson. Des termes semblables furent utilisés pour les *White paintings* de Rauschenberg : des « écrans hypersensibles », comme les appelle son auteur ; des « aéroports de lumière, d'ombres et de particules », comme dira à son tour Cage, qui avoue s'en être inspiré pour 4'33''.¹⁴⁰ Suivant cette idée, Lapoujade nous invite à penser non pas à une quelconque « fin » de l'abstraction, mais plutôt à une abstraction qui cesse d'être une limite ultime et devient perceptible. Que doit-on comprendre par

¹³⁶ G. DELEUZE et F. GUATTARI, *Qu'est-ce que la philosophie*, op. cit., p. 166.

¹³⁷ D. LAPOUJADE, op. cit., p. 86.

¹³⁸ *Ibidem*.

¹³⁹ *Ibidem*.

¹⁴⁰ (trad.) « À qui de droit : les *White Paintings* [de Rauschenberg] sont venues en premier ; ma pièce silencieuse plus tard », dans J. CAGE, *Silence: Lectures and Writings*, op. cit., p. 98.

cela ? Lapoujade y propose une image : « non plus saisir ce qui surgit de la brume, mais saisir la brume elle-même, comme une abstraction immanente à la perception même. [...] Comme pour la brume, si on veut en saisir le mouvement, il faut d'abord distinguer les objets qu'elle fait disparaître. »¹⁴¹

En ce qui concerne *4'33''*, œuvre incontournable dans le travail de Cage, nous avons déjà introduit l'impact qu'eut sur sa conception l'expérience faite par le compositeur dans l'une des deux chambres anéchoïques de l'Université de Harvard, où il se rend vers 1952, peu après d'avoir composé les pièces *String Quartet* et *Six melodies*, donc. Cage s'y attend à entendre un silence absolu sans aucun écho ou son parasite, les parois de six murs étant conçues pour absorber toute onde sonore ou électromagnétique. À sa surprise, il perçoit un son aigu et un son grave ; son aigu pour le système nerveux et son grave pour la circulation sanguine, retient-il des explications qui lui furent données. Le compositeur revient sur cette expérience dans l'essai « Experimental music » : « jusqu'à ma mort il y aura des sons. Et ils continueront à exister après ma mort. L'on ne doit pas craindre le futur de la musique. »¹⁴² Cet événement, ainsi que l'influence des *White paintings* de Rauschenberg, déclenchent en quelque sorte la création de *4'33''*. À propos de la pièce en soi (sur laquelle nous ne développerons pas une analyse musicale ici) nous pouvons tout de même citer la description qu'en propose Anne de Fornel, où l'on remarque principalement la volonté performante de circonscrire le silence en tant qu'événement sonore et musical, le scandale de la réception étant prévisible :

le choix d'une structure traditionnelle en trois mouvements – référence au genre de la sonate classique et romantique – n'est pas anodin : si cette structuration peut sembler en premier lieu aux antipodes de la radicalité du geste artistique, elle contribue à rendre manifeste pour le public que le silence ne prélude pas au concert, mais constitue l'événement musical lui-même. [...] Cage confirme en effet que « l'interprétation doit faire comprendre clairement à l'auditeur que "l'écoute de la pièce est sa propre action – que la musique, si l'on veut, est la sienne plutôt que celle du compositeur." »¹⁴³

En tout cas, ce qui nous intéresse ici est de penser *4'33''* comme la conséquence naturelle (certainement extrême) d'une recherche au sein du travail d'écriture, visible dans l'évolution de la place du silence dans les pièces écrites sous la technique du

¹⁴¹ D. LAPOUJADE, *op. cit.*, p. 89-90.

¹⁴² Citation originale : "[...] For certain engineering purposes, it is desirable to have as silent a situation as possible. Such a room is called an anechoic chamber, its six walls made of special material, a room without echoes. I entered one at Harvard University several years ago and heard two sounds, one high and one low. When I described them to the engineer in charge, he informed me that the high one was my nervous system in operation, the low one my blood in circulation. Until I die there will be sounds. And they will continue following my death. One need not fear about the future of music." dans J. CAGE, *Silence: Lectures and Writings*, *op. cit.*, p. 8.

¹⁴³ (Trad. par A. Fornel) dans Peter GENA, Jonathan BRENT. (éd.), *A John Cage Reader: In Celebration of His 70th Birthday*. Peters, New York, 1982, p. 22.

« gamut ». Nous avons vu qu'elle se manifeste d'abord, dans le *String Quartet*, dans les « proportionnalités » des « durées de temps », inspirée en partie par la musique de Satie, montrant que, plus que contenir des rythmes, le temps est « creusable » et remplissable par des objets multiples reconstituant un matériau primaire, telle l'image de la feuille trouée. Ceci mènera ensuite aux « schémas de durées vides » dans *Six melodies*, où l'usage austère et rigide des combinatoires entre les éléments du « gamut » donne lieu à des « trous », c'est-à-dire, à des absences d'agencements qui créent et accentuent le rôle du vide entre les sons ; d'où l'importance de l'« événement » – l'irréparable, le se-briser, etc. – entre ces « vitres cassées ». Finalement, le silence pénétrera l'écriture dans le processus de soustraction aléatoire dans *Apartment House 1776*, sous la forme du « zéro » comme valeur parmi d'autres définis à l'aide du Yi Jing. Dans ce dernier cas, le silence, en tant que présence articulante, permet de reconstituer de façon ambiguë le matériau primaire qu'est chacune de ces pièces du XVIII^e. Grâce au silence, chacun des sons isolés – morceaux inconnexes – acquiert la faculté de refléter en quelque sorte des « instants » de ces musiques de jadis – des « portes » reflétant sur d'autres mondes, comme nous les avons appelées. C'est ainsi que l'on passe de l'image des « vitres cassées » aux « miroirs cassés », métaphore qui intègre l'idée de l'« image dialectique » *benjaminienne*, dans la rencontre fragmentée de l'Autrefois avec le Maintenant.

Le projet du silence chez Cage exprime de cette manière une volonté plus grande qui se cristallise dans l'écriture musicale : celle de s'approcher de cette fausse limite virtuelle – la membrane vibrante, l'« épiderme », la brume, etc. – et de la laisser parler. Ce faisant, non seulement il dilue cette fausse frontière mais il invite ce qu'il y a de l'autre côté à participer dans le processus d'articulation sonore. Ce projet n'est autre chez Cage que de rejoindre nature et nature humaine dans l'ontologie du son. Voilà pourquoi cette musique s'éloigne de la domination d'une syntaxe téléologique transcendante (à la fois domination de l'homme sur la nature) et s'approche d'une immanence sonore où n'importe quel son ou silence peut apparaître sous n'importe quelle forme ; telle est sa conclusion dans l'essai « Experimental Music » :

Avec ce tournant au niveau psychologique, le monde de la nature s'ouvre à nous et, progressivement ou brusquement, l'humanité et la nature sont vues comme inséparables, comme appartenant au même monde ; rien n'a été perdu quand tout a été abandonné. En fait, tout a été gagné. En termes musicaux, n'importe quel son peut arriver dans n'importe quelle combinaison et dans n'importe quelle continuité.¹⁴⁴

¹⁴⁴ Citation originale: "This psychological turning leads to the world of nature, where, gradually or suddenly, one sees that humanity and nature, not separate, are in this world together; that nothing was

Pour clôturer ces considérations à propos du silence chez Cage nous voudrions faire une référence aux essais sur la « décapitation » et la musique comme corps sonore, du compositeur et écrivain vénézuélien Andrés Levell, où la question du silence chez Cage est abordée d'un point de vue qui s'adapte particulièrement bien aux propos ciblés dans ce chapitre. C'est qu'en réalité, plus que parler du silence, Cage a parlé de l'impossibilité du silence, « tout comme Pythagore propose l'impossibilité d'écouter la musique des sphères, écrit Levell, Cage annonce l'impossibilité d'*écouter*, de *percevoir* le silence. »¹⁴⁵

Avec Levell nous pouvons ajouter une description du silence et du son pensés comme deux phénomènes complémentaires ontologiquement, formant une dialectique pourrait-on dire. Car, au moins en ce qui concerne la perception humaine, écrit Levell, « le son devient sur le monde, c'est-à-dire, il advient ; et par conséquent sa réalité originaire est le silence, en tant qu'état précédant son devenir. »¹⁴⁶ Cependant, le cosmos tout entier est un état d'entrecroisements continus de superpositions de sons et de bruits ; « le cosmos sonne toujours, le corps sonne toujours (son aigu pour le système nerveux, son grave du système sanguin). »¹⁴⁷ Sous cette optique, l'homme ne retiendrait que des « petits points » de la manifestation sonore du réseau cosmique. Ainsi, Levell nous invite à penser le silence qui précède le son comme un « océan » ; c'est-à-dire comme une grande masse, une grande source contenant tous les sons et à laquelle tous les sons reviennent. Un peu comme cet océan duquel émerge de temps à autre quelque chose qui habite dans ses profondeurs :

Les hommes ne perçoivent qu'une face du processus du son en devenir : le son fait irruption et disparaît, tel un dauphin qui saute sur les eaux d'un océan. Le silence joue le rôle de cet océan dans lequel se cache le son lorsqu'il disparaît, et dans lequel il se trouvait voilé avant son émergence.¹⁴⁸

lost when everything was given away. In fact, everything is gained. In musical terms, any sounds may occur in any combination and in any continuity." J. CAGE, *Ibidem*.

¹⁴⁵ Citation originale : "Así como Pitágoras planteó la imposibilidad de *escuchar* la música de las esferas. Cage anunció la imposibilidad de *escuchar*, de *percibir* el silencio." dans Andrés LEVELL, *Apuntes sobre la decapitación y otros ensayos*. Equinoccio, Caracas, 2008, p. 67.

¹⁴⁶ Citation originale : "Al menos en lo que respecta a la percepción humana, el sonido deviene sobre el mundo, es decir, acontece; por lo cual su realidad primigenia es el silencio, en tanto que estado anterior a su devenir." *Ibidem*, p. 89.

¹⁴⁷ Citation originale : "el cosmos siempre suena, el cuerpo siempre suena (sonido agudo del sistema nervioso, sonido grave del sistema sanguíneo)." *Ibidem*.

¹⁴⁸ Citation originale : "Los hombres sólo ven un lado del proceso del sonido que acontece: el sonido irrumpe y desaparece, como un delfín que salta sobre las aguas de un océano. El silencio hace las veces de ese océano en el que se oculta el sonido cuando desaparece, y en el que permanecía velado desde antes de su acontecer." *Ibidem*, p. 89-90.

De telle sorte que, si on admet que silence existe, alors il englobe nécessairement le tout cosmique : c'est-à-dire qu'il existe par-dessus, par-dessous et perpendiculairement à l'expérience humaine dans sa relation au cosmos. Ainsi, l'idée du silence total, cette abstraction impossible, aurait nécessairement lieu en dehors de l'expérience cosmique du monde physique, comme l'explique Levell : cette idée ne se trouve qu'« au niveau transpersonnel, métaphysique, religieux ; au niveau théorique et dans les espaces ineffables et méconnus du dehors de l'univers. Le silence englobe le cosmos, il l'enveloppe complètement depuis son extérieur. »¹⁴⁹ Voici un des liens intéressants à creuser pour expliquer l'affinité de Cage avec le Zen et d'autres pratiques spirituelles. En dernier lieu l'intérêt de John Cage pour le silence n'est pas différent de celui qu'il a pour le son, il s'agit d'un seul et même projet qui cherche à explorer l'ontologie du son, à laisser entendre son immanence non transcendante tout en y saisissant son caractère « originaire ». Dans ce sens, conclut Andrés Levell, « le silence est un phénomène de “l'origine”, de l'extratemporel, de l'inachevable. Il apparaît lors que l'on cherche le retour à l'origine, quand on mentionne le commencement d'une chose. C'est l'angle mort du regard posé par le son [...]. »¹⁵⁰

Finalement, il faudrait éviter d'attribuer la profondeur du phénomène ontologiquement sonore qu'est le silence à l'œuvre de Cage exclusivement. Loin de là, le paradigme cagien nous permet d'étendre toutes ces implications vers d'autres disciplines et, plus important encore, vers toutes les musiques. En cela réside son caractère universalisable. Penser le silence en tant qu'« océan », comme le propose Levell, permet donc non seulement de signaler les « petits points » sonores qui émergent de celui-ci telles des « gouttelettes » éparpillées, inconnexes et non téléologiques, dans des pièces comme celles analysées ici. Mais aussi, en intégrant ces réflexions, l'on peut désormais voir et entendre, dans la fraction de seconde séparant les figures rapides et violentes chez les timbales, de l'entrée thématique, dans le deuxième mouvement de la Neuvième de Beethoven, l'apparition d'un tsunami.

¹⁴⁹ Citation originale : “El silencio total sólo puede existir por fuera de la experiencia cósmica: en lo transpersonal, en lo metafísico, en lo religioso, en lo teórico y en los espacios inefables y desconocidos por fuera del universo. El silencio envuelve al cosmos, lo abraza por completo desde sus exterior.” *Ibidem*, p. 90.

¹⁵⁰ Citation originale : “el silencio es un fenómeno de lo originario, de lo extratemporal, de lo inalcanzable. Aparecerá siempre cuando se busque el retorno al origen, cuando se mencione el principio de cualquier cosa. Es el punto ciego de la mirada del sonido [...].” *Ibidem*.

5.3 [Remarques conclusives (3)] À propos d'une musique informelle :

Man achieves the height of wisdom when all that he
does is as self-evident as what nature
does.¹⁵¹

Nous disions, en introduisant l'analyse musicale de la main de Souriau, que « le formel est la raison de la consistance », et que dans ce sens, la démarche analytique fut celle de décortiquer le « principe formel » que construisent ensemble les musiques analysées. C'est dans ce sens que nous avons abordé la technique d'écriture du « gamut » ; le « principe formel » consistant en quelque chose partant du phénomène mais allant à la fois au-delà de son contenu local. C'est pourquoi nous avons voulu saisir dans cette technique « l'armature du phénomène, la manière qu'il a de faire "tenir" ensemble les divers éléments [...] ». Plus que de « forme » musicale donc, nous nous sommes intéressés au « formel » musical. Ainsi, afin d'aborder la question du rapport entre la musique de Cage et ce concept de « musique informelle » proposé par Adorno, il conviendrait d'abord de mentionner ce qui d'après Lapoujade et Souriau constitue une distinction entre la forme et le formel :

[...] il faut introduire une distinction et ne pas confondre la forme et le formel (pas plus qu'on ne confond former et formaliser). La *forme* est inséparable d'une matière qu'elle informe, dont elle dessine les contours ou dont elle règle le devenir en tant qu'elle en est la fin ou l'entéléchie. Mais le *formel* est ce qui organise les formes, qui structure leurs rapports de façon architectonique. D'une manière générale, on peut dire que la forme est le principe d'organisation des matières tandis que le formel est le principe de structuration des formes.¹⁵²

Le principe formel permet de reprendre le perspectivisme dont nous avons parlé dans le cadre matériel. Nous disions que chez Cage nous serions confrontés à un nouvel objet, à l'*objectile* dont parle Deleuze, où l'on ne « crée » plus le son car on ne le « maîtrise » plus, mais plutôt on « accède » à lui à travers un point de vue. Ce n'est donc pas tant que l'objet varie selon des interprétations associées à chaque point de vue mais que l'objet – le « gamut » – contient en lui autant de variations que des points de vue auxquels il renvoie. C'est pourquoi le perspectivisme n'implique pas une variation de la vérité d'après le sujet mais « la vérité d'une variation », selon Deleuze. Également, le formel selon Souriau se veut comme un point de vue qui n'est pas celui « de l'auteur », mais plutôt le principe formel et structural,

¹⁵¹ J. CAGE, *Empty Words*, op. cit., p. 119.

¹⁵² D. LAPOUJADE, op. cit., p. 14.

de toute philosophie en tant qu'il ordonne le cosmos selon une perspective qui se détermine au fur et à mesure. Le point de vue ne préexiste pas à ce qu'il ordonne, pas plus que ce qu'il ordonne ne lui préexiste ; les deux se développent ensemble. « Ici, *le point de vue est intrinsèque* ; l'œuvre porte avec elle, en elle, et par son architectonique propre, cette détermination du point de vue. »¹⁵³

Curieusement, la notion du principe formel chez Souriau et Lapoujade se rapproche de celle d'une « musique informelle » proposée par Adorno dans une conférence prononcée à Darmstadt en 1961. Ceci dans le sens où, en tant que « raison d'une consistance », la « musique informelle » propose l'idée d'un principe de structuration du contenu n'émergeant que depuis l'objet, depuis son point de vue, en quelque sorte, tel que le définit Adorno :

Une musique informelle serait une musique dans laquelle l'oreille perçoit, au contact vivant du matériau, ce qu'il est sorti de lui. Dans la mesure où ce que le matériau est devenu inclut, comme son résultat, le processus de rationalisation, celui-ci se trouve conservé ; mais le fait que la réaction du sujet soit involontaire lui ôte en même temps toute brutalité. Le sujet à travers qui s'effectuait la rationalisation est dans un tel mouvement nié et sauvé.¹⁵⁴

En guise de conclusion donc, l'idée ici est de présenter une réflexion sur le concept d'une « musique informelle » chez Adorno, c'est-à-dire un commentaire du texte *Vers une musique informelle*, où le philosophe dédie plusieurs lignes au « paradigme Cage. » Car Adorno et Cage, deux figures souvent opposées, sembleraient coïncider sur un point : le rêve, ou l'utopie, d'une émancipation de l'art face à la domination violente de l'homme, ce qui est à la fois une critique de la domination de l'homme sur la nature. Ce point ne se présente pas comme une consigne évidente mais elle comporte au contraire des contradictions, des complexités, auxquelles Adorno et Cage répondent, l'un par la philosophie et l'autre par la pratique musicale. Le rapprochement entre Cage et une « musique informelle » n'est point nouveau. Par exemple, Johanne Rivest en parle dans son essai du point de vue de la structure et de la temporalité musicales, en insistant sur l'importance de la négation de la téléologie chez Cage :

En effet, la musique informelle nie la forme en niant la temporalité. Seul compte le moment présent. Il s'ensuit une perte de lien entre passé, présent, futur et, paradoxalement, une perpétuité de la continuité, laquelle n'a ni réel commencement ou fin, si ce n'est que des contingences matérielles bien particulières. Ainsi, le découpage temporel n'est pas effectué en vue d'une finalité, mais montré comme une tranche d'un organisme quasi vivant, autorégulateur. Cage, à plusieurs reprises, définit le processus comme événement sans temporalité, où la notion d'unicité du moment est de première importance.¹⁵⁵

¹⁵³ *Ibidem*, p. 68.

¹⁵⁴ Th. W. ADORNO, « Vers une musique informelle », *Quasi una fantasia*. Éditions Gallimard, 1962, p. 338.

¹⁵⁵ J. RIVEST, *op. cit.*, p. 43.

En effet, parmi les très divers éléments de réflexion esquissés dans « Vers une musique informelle » sur l'avenir de la musique, le sujet de la téléologie est, plus que d'autres, mis en relation avec l'œuvre de Cage. En résonance avec Rivest et sa lecture *cagienne* d'Adorno, le philosophe et musicien brésilien Vladimir Safatle revient sur ce sujet dans son article « Destitution subjective et dissolution du moi dans l'œuvre de John Cage », où il propose que la téléologie musicale, celle à laquelle s'oppose la musique de Cage, serait avant tout ancrée à certaines fonctions de représentation cognitive :

L'identification de climax et de tensions exige des fonctions intentionnelles comme la mémoire narrative (qui organise les événements en 'drame'), l'attention orientée par un *telos*, en plus de la compréhension de principes de différenciation et d'identité partagés tant par l'auteur que par l'auditeur. L'idée de résolution exige, de son côté, un Moi capable d'orienter des processus de synthèse et de déterminer le sens des totalités fonctionnelles ; c'est-à-dire, un Moi en tant qu'unité synthétique des représentations.¹⁵⁶

Le philosophe identifie alors dans la négation de la téléologie chez Cage une dissolution du « Moi » psychanalytique en tant qu'unité synthétique de sens. Ainsi, s'attaquant à la logique narrative-dramatique selon laquelle le matériau ne prend sens que par son orientation, Cage instaure, selon les mots de Safatle, une « musique de l'immanence ». Ainsi, l'idée du « plan d'immanence sonore » chez Cage dont parlent Deleuze et Guattari dans *Milles plateaux* se voit renforcée par l'idée d'une « lutte » contre la subjectivité du Moi régissant jusqu'alors les rapports entre les sons.

La musique de l'immanence de John Cage, cependant, est une musique de dissolution du Moi car elle n'exige aucune de ces fonctions intentionnelles et synthétiques. Si l'on se souvient que l'une des fonctions centrales du Moi est, exactement, d'être une unité synthétique de représentation, c'est-à-dire l'instance qui fournit la règle d'unification des intuitions diverses dans la représentation des objets, l'on peut comprendre alors que la lutte de Cage contre les fonctions harmoniques de structuration du matériel sonore et contre les principes de différenciation qui composent la grammaire musicale était au fond une lutte contre les fonctions synthétiques du Moi.¹⁵⁷

Dans les quelques lignes dédiées à Cage dans cette conférence et essai semble émerger en filigrane la question suivante : dans quelle mesure la musique du compositeur américain se rapprocherait-elle d'une musique informelle ? C'est-à-dire, nous comprenons que la musique de Cage est une « musique de l'immanence » par la façon dont s'articulent les sons selon l'analyse, anti-téléologique en ce qu'elle vise à dissoudre la syntaxe narrative-dramatique de cette unité synthétique de sens qu'est le « Moi ». Mais, est-elle aussi une musique au service d'un matériau vivant, dépourvue

¹⁵⁶ (trad. de Jean-Pierre Cardoso Caron) Vladimir SAFATLE, "Destituição subjetiva e dissolução do eu na obra de John Cage", *Sobre arte e psicanálise*. Ed. Escruta, São Paulo, 2006, pp. 163-195.

¹⁵⁷ *Ibidem*.

de la brutalité du sujet ? Adorno se montre en tout cas reconnaissant de la tentative de Cage de liquider tout « topos » – compris comme la rhétorique ou drame à orienter ; enfin, comme quelque chose à *raconter* – sans pour autant tomber dans la fétichisation d'une « organicité » ou naturalité dont le sens réifié reste celui d'une nature étrangère, externe aux hommes : « Les tentatives de Cage et de ses disciples, en liquidant tous les topoï, n'ont pas visé à restaurer l'idéal d'une musique organique qu'ils soupçonnent de n'être que la perpétuation de ces topoï. »¹⁵⁸ C'est pourquoi, malgré ce que l'on pourrait croire, Adorno ne rejette pas d'emblée les formes extrêmes qu'a pu prendre l'héritage de Cage à partir de 4'33'', à savoir, les happenings et les performances s'approchant de plus en plus des limites virtuelles – la « membrane », l'épiderme, etc. – de l'art afin de le « désintégrer » en quelque sorte ; voici l'essence de l'anti-art : « Si déplacée que soit toute célébration de l'anti-art, vouloir le classer en le présentant comme une forme de cabaret supérieur ou d'humour – ce qu'il y a de pire – ne serait donc pas moins faux. »¹⁵⁹ Que l'esthétique cagienne mène en dernière instance à l'anti-art ou non – ce qui arriva tout de même plus chez ses disciples Fluxus que chez Cage lui-même – le philosophe reconnaît plutôt dans celle-ci une volonté de libérer de plus en plus le matériau des mains qui atrophient celui-ci en le sculptant, d'une rationalisation toute-puissante qui tord les besoins du matériau à sa propre convenance communicante. Comme l'explique Adorno, « il est en tout cas un point sur lequel l'impulsion de Cage rejoint celle d'une musique informelle : la protestation contre une complicité aveugle de la musique avec la domination de la nature. »¹⁶⁰ Sans les rattacher complètement donc, Adorno reconnaît chez Cage une « impulsion », capable d'aller dans le sens d'une « musique informelle ».

En fait, ce qui semble se dévoiler à partir des réflexions d'Adorno sur Cage est la possibilité de lire la radicalité cagienne d'une manière plus dialectique que les partisans des extrêmes ne le voudraient. Car pour Adorno, l'art est toujours « apparence » dans la mesure où le contenu cristallise toujours une forme, une physionomie, même dans les œuvres cherchant à nier l'apparence, comme dans 4'33''. Ce genre d'œuvres, nous le savons désormais, restent faites à partir de la « poussière » ou la « brume » qui s'installe dans la limite virtuelle de l'art ; leur apparence est, comme nous le disions, cette « membrane », cet épiderme, etc.

¹⁵⁸ Th. W. ADORNO, « Vers une musique informelle », *op. cit.*, p. 333.

¹⁵⁹ *Ibidem.*

¹⁶⁰ *Ibidem.*

L'apparence esthétique ne peut pas être bannie de l'œuvre d'art. Même celle qui rejetterait toute apparence ne se confondrait pas encore immédiatement avec la réalité empirique ; elle reste apparence, même lorsqu'elle ne se donne plus que pour ce qu'elle est. La part de fiction inhérente à l'art ne se confond pas avec le mensonge ou la mystification dont il se rend coupable. En d'autres termes, la négation même du sens reste en lui un sens. Il n'est pas réductible à des faits : toute œuvre d'art est toujours plus que ce qu'elle est. Cela se trouve confirmé par le fait que même des œuvres qui, comme le *Concerto pour piano* de Cage, s'attachent à éliminer, méthodiquement, toute cohérence en produisent par là même une nouvelle.¹⁶¹

Cependant, de cela ne découlent que quelques constats. D'une part, que la radicalité cagienne capable de mener à l'anti-art contient une part de « vérité » (vérité historique, devrions-nous peut-être l'appeler) en ce qu'elle démasque « une complicité aveugle de la musique avec la domination de la nature », en cela réside son « impulsion » informelle. D'autre part, que les œuvres les plus radicales, dont le *Concerto pour piano, 4'33''* et sa deuxième partie *0'00''*, continuent à être de l'art car elles contiennent une « apparence », une physionomie, même dans l'acte de négation de celles-ci – dialectiquement, nier l'apparence en constitue une nouvelle, comme le dit Adorno. Dans tous les cas, ceci n'explique toujours pas tout à fait que ces œuvres-là correspondraient à une « musique informelle ».

Philosophe dialectique, Adorno reste sceptique devant une œuvre dont les paramètres situeraient le contrôle du côté de l'aléatoire, autrement dit, du côté du non contrôle. Il croit au contraire que ce n'est que par le contrôle qu'on peut atteindre cette « informalité », autrement dit, plus que situer le contrôle du côté du non contrôle, Adorno conçoit la « musique informelle » comme celle qui crée du non contrôle par un contrôle absolu ; du non dominé par le biais d'une maîtrise totale.

Toutefois, si l'art cherche à révoquer vraiment la domination de la nature, s'il vise un stade où l'esprit cesserait d'être pour les hommes un instrument de pouvoir, le seul moyen pour lui d'atteindre ce but est [précisément par] la domination de la nature. Seule une musique entièrement maîtrisée s'affranchirait également de toute contrainte, y compris la sienne propre ; de la même manière que seule une société organisée rationnellement verrait disparaître, avec le manque, la nécessité d'une organisation oppressive. La tâche d'une musique informelle serait de dépasser positivement ces aspects de rationalité aujourd'hui contrefaits.¹⁶²

C'est cela qui nous permet de proposer notre hypothèse, à savoir, que des pièces comme le *Concerto pour piano, 4'33* ou *0'00''*, certains happenings, etc., sont incapables d'incarner une « musique informelle ». Or, l'« impulsion » qui guide la création d'une pièce comme *4'33''* peut en revanche produire des pièces comme

¹⁶¹ *Ibidem*, p. 335-336.

¹⁶² *Ibidem*, p. 337.

celles écrites sous la technique du « gamut » – et nous avons vu que 4'33'' n'était qu'une conséquence extrême du silence en tant que présence articulante dans ces musiques. C'est pourquoi nous soutenons que les musiques analysées ici correspondraient, dans l'ensemble qu'elles constituent (et uniquement dans l'ensemble), l'esprit d'une « musique informelle ». C'est-à-dire que, plus qu'en les regardant individuellement, dès lorsqu'on voit ces pièces conformer une logique d'écriture – un principe formel d'ensemble ; l'armature du phénomène global –, elles constituent un univers fermé qui semble être guidé par les mêmes termes qui déterminent l'horizon auquel aspire une « musique informelle ». Car seule une œuvre d'art complètement articulée, écrit Adorno, « offre l'image d'une réalité non mutilée, et du même coup de la liberté. Une telle œuvre, qui, par sa maîtrise extrême du matériau, échappe le plus complètement à la simple existence organique, est également la plus proche d'une réalité organique. »¹⁶³ Ceci n'est autre chose qu'une articulation complètement maîtrisée (les particularités d'agencements décrites tout au long de l'analyse) d'un matériau qui reste tout de même « maître » de ses apparences – forme originale reconstituable dans *String Quartet* ou non reconstituable dans *Six melodies*, ou encore, ambigument reconstitué dans *Apartment House 1776*. À chaque fois, l'analyse de ces pièces, plus que renvoyer aux techniques elles-mêmes, renvoie à l'image arrêtée de ce matériau pris dans son déploiement. Ainsi, sa « modification » et son « état naturel » cesse d'être deux dimensions distinctes et ne fondent qu'un seul et même état. Ce n'est que dans ces termes que la musique de Cage, au moins celle écrite à l'aide du « gamut », rejoint, tant soit peu, les conditions plausibles d'une « musique informelle ».

Finalement, le projet d'une « musique informelle » n'est pas moins utopique chez Adorno que cette tendance cinématique de la musique de Cage à prendre la « tangente » du non contrôle de la matière – la possibilité d'un son éternel ou l'idée d'un silence absolu, comme nous l'avons décrite. Dans la même mesure chez les deux, l'horizon à atteindre suppose un pôle d'attraction, une énergie souterraine qui altère la façon dont les éléments se mettent en mouvement, nous obligeant à les observer autrement dans l'instabilité. Conscient de ce caractère utopique, Adorno décrit dans les derniers mots de son essai ce projet en le comparant à la paix perpétuelle dont parlait Kant, en établissant ainsi un écho direct avec l'épigraphe de Beckett (utilisé en ouverture du texte) issu de *L'Innommable* : il faudrait « dire cela sans savoir quoi », en d'autres mots, créer, sans la violence que cela entraîne.

¹⁶³ *Ibidem*

La musique informelle ressemble un peu à la paix perpétuelle de Kant, que ce dernier pensait comme une possibilité réelle, concrète, qui pouvait être réalisée, mais en tant qu'Idée. Toute utopie esthétique revêt aujourd'hui cette forme : faire des choses dont nous ne savons pas ce qu'elles sont.¹⁶⁴

Voilà le rapport complexe qui s'établit à partir de Cage entre l'art, la nature et la société. Toutes ces trois dimensions se mélangent et risquent sembler pour un moment perdre chacune leur autonomie. De ce point de vue, la musique de Cage représenterait vis-à-vis de la « téléologie négative » certainement un point « pivot » en ce qui concerne le rapport, inhérent à l'acte compositionnel, de domination et de contrôle de la part du sujet – et, avec lui, de tout ce qui serait externe au son – envers la matière musicale. « Tout s'est évanouit » – comme l'avoue énigmatiquement Cage à Daniel Charles dans un entretien –, « même le matériau. »¹⁶⁵ À ce moment-là précisément, lorsque Cage ou n'importe qui fait de l'art comme si c'était de la nature en confondant l'une avec l'autre, la société – exclue, accusée – prend conscience de sa faute, de sa culpabilité ; du mal qu'elle a fait à la nature en la disciplinant. L'art la regarde comme le produit qu'il est d'elle, incapable et atrophié, avec tout de même par moments, l'espoir de réparer ses erreurs qui sont aussi les siens. Sous cette optique, Cage, ayant raté l'utopie, n'est pas tout à fait le plus grand compositeur du monde, comme certains le prétendent. Mais, parmi les compositeurs, il est peut-être, en revanche, le plus humaniste.

¹⁶⁴ *Ibidem*, p. 340.

¹⁶⁵ John CAGE, Daniel CHARLES, *For The Birds, John Cage in conversation with Daniel Charles*. Marion Boyars, Boston: London, 1981, p. 46.

Chapitre 4¹

« Vers une lumière éternelle » : de l'immanence à la transcendance dans *Lux aeterna* (1966)

de György Ligeti

La musique, comme un temps suspendu, comme un objet dans l'espace fictif évoqué dans notre imagination, comme un objet qui, certes, se déploie à travers le temps, mais qui est présent à tous les instants, dans un sens abstrait. L'exorcisme du temps, l'abolition de son passage, et son inclusion dans le moment présent, voilà ma préoccupation principale en tant que compositeur.²

0. Introduction à la lumière en musique

Durant la seconde moitié du XX^e siècle, l'une des écritures musicales qui s'est le plus finement intéressée à l'enjeu d'une « abolition » de l'apparence téléologique du temps est celle de György Ligeti, plus précisément, dans ses pièces écrites dans les années 60. Manifestement, si on l'appelle arts du temps c'est parce que le temps est la matière première de la musique. Le temps dont est faite la musique se montre alors, plus que comme une ligne droite, comme une « lave » informe qu'on module à chaque fois en articulant et désarticulant ses propriétés. Que la musique soit un art temporel implique, donc, comme le dit Adorno dans son texte « Sur quelques rapports entre musique et peinture », que le temps est pour la musique « un problème ».³ C'est-à-dire qu'avec ses composantes la musique forge des rapports temporels, et, en dernière instance, dans un sens, elle forge le temps lui-même. Ce qu'Adorno souligne est que la musique ne saurait simplement s'inscrire dans le temps en s'y perdant, mais plutôt qu'elle « doit » – elle peut, en tout cas – « s'opposer à la vacuité de son flux ».⁴ Ainsi, confrontée à tout moment à sa matière première, l'écriture musicale, tout en se liant – se soumettant – au temps, se rapporte à lui de façon en quelque sorte antithétique et contradictoire, en conflit ouvert. Cette confrontation est celle que des musiques « téléologiquement négatives » pousseront jusqu'au bout, afin de, comme l'exprime métaphoriquement Ligeti, « exorciser » le temps, voire, « abolir » son passage.

¹ Pour l'élaboration de ce chapitre nous nous sommes appuyés sur notre travail de Master 2 soutenu en 2018 intitulé « György Ligeti : comportements d'une "téléologie négative" ». Certains contenus ont été exclus, d'autres retravaillés et/ou réélaborés à partir de nouvelles réflexions et de nouvelles références.

² Citation originale : "Music as frozen time, as an object in the imaginary space evoked in our imagination, as an object which in a real sense unfolds over time and yet in an imaginary way is simultaneously present in all its moments. The exorcism of time, the abolition of its passing, and its inclusion in the present moment is my main intention as a composer." dans György LIGETI, *György Ligeti in conversation with Peter Varnai, Josef Hausler, Claude Samuel, and himself*, London, Eulenburg books, 1983, p. 15.

³ Theodor W. ADORNO, « Sur quelques relations entre musique et peinture » (1965), *La fonction de la couleur dans la musique : Timbre, musique et peinture, Wagner Strauss et autres essais*, Traduction de Sofiane Boussahel, Peter Szendy et Jean Lauxerois. Éditions Contrechamps, 2021, p. 139.

⁴ *Ibidem*.

S'il y a une certaine histoire de la musique qui déconstruit la téléologie – de l'impressionnisme à la fin du XIX^e siècle, en passant par certains exemples de la Seconde École de Vienne en début du XX^e, jusqu'à des tentatives certainement plus radicales du côté de l'École de New York à partir des années 50, etc. –, cette histoire est traversée par une autre, plus ample et générale, qui est celle du rapport entre musique et peinture. Ce rapport, qui dépasse en complexité et distance historique la musique moderne et contemporaine, se manifeste tout de même sur un terrain commun, plus ou moins délimité, qui nous concerne lorsqu'on parle d'un langage musical s'éloignant de la syntaxe classique, tonale, largement définie par le paradigme téléologique. Ce terrain commun est, dès la seconde partie du XIX^e siècle, ce qui constitue pour Adorno une quête analogue autant en peinture qu'en musique – comme nous l'avions avancé dans le chapitre dédié à Debussy –, à savoir, un éloignement de l'idéal d'imitation de ce qui est externe (transcendant) à l'œuvre, pour se rapprocher progressivement de l'immanence de sa construction interne.

À l'abandon de la ressemblance avec l'objet dans les arts plastiques correspond ici l'abandon du schéma d'un ordre tonal dans la musique. Celui-ci avait rempli la même fonction : mesurer l'œuvre d'art individuelle à l'aune de ce qui est socialement confirmé ; et du même coup, faire de son *en soi* un *pour autrui*. Dès lors que cette fonction et l'exigence immanente de la construction furent totalement séparées, la soumission à ce qui est prédominé fut congédiée.⁵

Cet éloignement sera non seulement poursuivi, dans l'art moderne, par les deux disciplines, mais aussi, comme le propose Adorno, il se produira au sein du rapport qu'ils entretiennent l'un envers l'autre. Cela veut dire, pour simplifier, que non seulement la peinture et la musique cesseront progressivement d'imiter l'extérieur pour faire sens, mais aussi, que peinture et musique, en tant que choses externes l'une par rapport à l'autre, cesseront de s'imiter entre elles. Ceci car l'imitation serait trompeuse, et, même, à l'opposé d'une véritable convergence : « dès qu'un art en imite un autre, il s'en éloigne, dans la mesure où il désavoue la contrainte de son matériau propre [...] ».⁶ D'après Adorno, donc, l'éloignement de la « ressemblance avec l'objet » en peinture et de la « ressemblance avec le temps », pourrait-on dire, propre à l'ordre tonal du paradigme téléologique en musique, conduira également à un dépassement du rapport de dépendance imitative entre les deux. Et un tel éloignement permettrait une forme renouvelée de leur convergence, comme l'affirme le philosophe : « les arts ne convergent que là où chacun suit de façon pure son principe immanent. »⁷

⁵ Th. W. ADORNO, « Du rapport entre peinture et musique aujourd'hui » (1950), *op. cit.*, p. 129.

⁶ Th. W. ADORNO, « Sur quelques relations entre musique et peinture » (1965), *ibid*, p. 140.

⁷ *Ibidem*.

Sans prétendre développer ici une étude approfondie des rapports historiques entre musique et peinture, ce que nous voudrions tout de même essayer de relever est une certaine attirance, de plus en plus importante au fil du temps, envers le phénomène de la lumière en tant que catégorie musicale issue de la peinture, au sein des musiques ayant au centre de ses enjeux le questionnement de l'ordre téléologique. Cette attirance pour le pictural et sa luminosité est déjà fortement présente dans l'impressionnisme musical français – bien que l'œuvre d'art totale *wagnérienne* ait certainement déjà tenté d'embrasser les arts au pluriel – sous une forme à mi-chemin entre l'imitation programmatique (des « intervalles miroitants », par exemple) et l'objectivité d'une musique « liquide » dont la propulsion est déterminée par un « ressort hydrologique » en quelque sorte. Il se manifeste autrement ensuite dans « Farben » de Schoenberg – de façon plus « expressionniste », si l'on peut dire – où la couleur orchestrale elle-même (sans oublier le titre des versions faisant référence au lac Traunsee⁸) est mise en vibration constante par un processus d'inflexion à tous les niveaux, élevant ainsi, par son « insistance opératoire », sa construction au rang d'un moyen d'expression, selon les mots de Paul Klee.

Le rapport d'imitation de la peinture en tant qu'image externe – donc « transcendante », dans un sens, du point de vue de la musique – reste encore présent chez Debussy et Schoenberg. Il se trouve cependant en retrait, déjà : chez l'un de manière partielle et ambiguë, voire, « diluée » ; chez l'autre, presque entièrement cachée. Cette « pseudomorphose » en retrait finira par marquer une étape historique au sein de ce qu'Adorno appelle le processus de convergence entre musique et peinture.

En musique, même après que l'on eut opposé un refus à Wagner et au principe néoromantique des synesthésies (« j'entends la lumière »), le mouvement vers la peinture s'est poursuivi dans les tendances anti-wagnériennes : la preuve de la continuité souterraine de sa force. La pseudomorphose d'après la peinture, une des catégories cruciales pour Stravinsky, est la continuation de ce qui fut amorcé par Debussy, lui qui avait grandi à l'ombre écrasante de la peinture française de son époque. Et cette pseudomorphose doit être comprise aujourd'hui comme une étape dans le processus de convergence.⁹

Partant de l'imitation programmatique – le « voici le printemps, que les oiseaux saluent... » chez Vivaldi, par exemple –, en tant qu'image externe transcendante, et en passant par la pseudomorphose, la musique cherchera peu à peu à engendrer des forces propres à la peinture depuis son intérieur immanent, dernière étape du processus de convergence, comme le dit Adorno. S'il y a encore des traces de pseudomorphose dans ces musiques du début du XX^e

⁸ Der wechselnde Akkord (Der Traunsee am Morgen), « L'accord changeant (le Traunsee au matin) », pour la version de 1920 ; Sommermorgen an einem See (Farben), « Matin d'été sur un lac (Farben) », pour celle de 1949.

⁹ Th. W. ADORNO, « Sur quelques relations entre musique et peinture » (1965), *op. cit.*, p. 140-141.

siècle, il semblerait que ce n'est qu'après la « musique de l'immanence » de Cage, comme l'appelle Vladimir Safatle, qu'une nouvelle étape du processus de convergence entre la musique et la peinture devient possible. C'est comme s'il aurait fallu passer par ce degré « zéro » que représente la musique de Cage ; une musique où « flottent » et « dansent » les éléments inconnexes agencés entre eux, n'entretenant que des rapports de vitesse et de mouvement, selon les mots de Deleuze et Guattari. La clé semble reposer sur l'émancipation de la musique vis-à-vis du principe d'organisation externe et transcendant qu'est le régime téléologique. On ne l'a pas assez mentionné, peut-être car les pièces écrites sous la technique du « gamut » ne font pas de référence directe au pictural, mais la musique de Cage est « indissociable de l'influence de Robert Rauschenberg ou de Marcel Duchamp »¹⁰, comme l'explique Pauline Nadrigny – d'ailleurs il fut, comme Schoenberg, lui-même peintre aussi. Cage le savait, il ne s'agissait pas d'une particularité à lui mais bien d'une histoire plus large de nécessité langagière entre musique et peinture : « tout musicien expérimental au vingtième siècle a dû se relier aux peintres »¹¹, selon ses propres mots. Ainsi, après Cage – et en quelque sorte après les *White paintings* de Rauschenberg qui inspirent *4'33''* – il devient possible également de renouer depuis les pulsions et propulsions internes de la musique avec les forces et tensions propres aux catégories picturales, parmi lesquelles la lumière est une des fondamentales, en déplaçant le rapport de pseudomorphose vers celui de l'immanence.

C'est ainsi qu'en 1965, soit un an avant la composition de *Lux aeterna* (1966), Adorno sentait lucidement ce passage historique lorsqu'il écrivait que « le revirement, aujourd'hui, marque l'émancipation de la tendance par rapport à ce *comme si*. Elle est poussée jusqu'à un point où une convergence littérale touche non seulement aux frontières des arts, mais aussi aux frontières de l'art en tant qu'antithèse de la réalité. »¹² Évidemment il ne s'agit pas d'une histoire des compositeurs mais des œuvres, qui sont, face à ces enjeux, représentatives (certaines plus que d'autres, certes) en tant que modèles. Cependant il faut signaler que c'est à cette époque-là, au moment où Adorno écrit ses « Sur quelques relations en musique et peinture », qu'il rencontre Ligeti. En recevant le Prix Adorno en 2003, le compositeur reviendrait sur cette rencontre, rappelant la confluence de leurs visions de l'histoire de la musique :

¹⁰ Pauline NADRIGNY, « Musique/peinture, la tentation de l'analogie. Le cas Morton Feldman », *Archives de Philosophie*, 2017/2 (Tome 80), pp. 269-293.

¹¹ John CAGE, *X : Writings '79-'82*, London, Boyars, 1987, p. 53.

¹² *Ibidem*, p. 141.

J'ai rencontré Adorno plus tard, à Darmstadt. C'était en 1965. Je le connaissais déjà auparavant et je l'admirais beaucoup. Mais en 1965, il y eut aux cours d'été de Darmstadt une série de conférences sur *la forme dans la musique nouvelle*. J'avais écrit une communication sur ce thème, avec l'aide de Carl Dahlhaus. [...] Puis Adorno m'a écrit qu'il y avait beaucoup de points communs entre sa conception de l'histoire de la musique et la mienne – j'en étais très étonné et me sentais honoré.¹³

Il nous semble, dans tous les cas, que la musique de Ligeti de ces années-là, construite à partir de la technique de la micropolyphonie, marquera un tournant conséquent pour la convergence entre musique et peinture, cette fois-ci plus proche de l'immanence des processus capables d'engendrer une « lumière » que de la ressemblance avec une image externe ou transcendante de celle-ci. Tournant qui, à partir de cette « lumière » musicale, anticipera une nouvelle conception de ce qu'on avait jusque-là appelé, toujours métaphoriquement, la couleur sonore. En effet, les œuvres de Ligeti des années 60, dont *Atmosphères* (1961), *Lux aeterna* (1966) et *Lontano* (1967), deviendront pour Grisey un modèle ; la découverte d'une « possibilité d'étaler le discours et d'entrer à l'intérieur du son ». Comme l'explique très bien Jérôme Baillet, les compositeurs spectraux seraient les premiers héritiers d'un tel tournant :

Un important tournant s'amorce avec *Lux aeterna* (1966) et *Lontano* (1967), œuvres jumelles dans leur structure formelle, où Ligeti cherche à éclaircir à certains moments les clusters compacts dont ses musiques statiques étaient jusqu'ici constituées. Cet éclaircissement est réalisé par la présence de notes ou d'accords-pôles, de constitution harmonique simple. La musique se focalise progressivement sur certaines notes, comme attirée par l'accord-pôle, puis s'opacifie à nouveau par remplissage chromatique. [...] Ce principe de passage progressif entre zones harmoniques brouillées et accords fortement typés annonce directement les principes d'écriture des premières œuvres de Grisey. Grisey, comme Murail, va systématiser ce qui est pressenti par la musique de Ligeti [...]¹⁴

Nous expliquerons ainsi, d'abord, comment l'expérimentation avec la musique électronique, et le phénomène de la *Bewegungsfarbe* (couleur de mouvement), permit à Ligeti de concevoir la technique d'écriture micropolyphonique qui rendra à son tour possible d'engendrer une « lumière » particulière en musique. Car, comme l'écrit Adorno, « de la couleur sonore, il y en a toujours eu pour ainsi dire par hasard ; mais réfléchir sur elle, la mettre à disposition : il y a là une explication qui rend compte du continuum musical, et c'est elle qui se heurte, entre autres, au stricte minimum optique. »¹⁵ Voilà peut-être encore une distinction entre la pseudomorphose d'un langage musical qui imite ce qui transcende la musique et cette tentative de la musique écrite dès la deuxième moitié du XX^e siècle de réfléchir autrement sur la couleur

¹³ G. LIGETI, « Souvenirs d'Adorno », *Écrits sur la musique et les musiciens*, traduits par Catherine Fourcassié, Genève, Éditions Contrechamps, 2014, p. 381.

¹⁴ Jérôme BAILLET, « Flèche du temps et processus dans les musiques après 1965 », *Les écritures du temps (musique, rythme, etc.)*, textes réunis par Fabien LEVY, Paris, Éditions L'Harmattan, 2001, pp. 155-216.

¹⁵ Th. W. ADORNO, « Sur quelques relations entre musique et peinture » (1965), *op. cit.*, p. 148.

sonore, avec le but de la voir émerger cette fois-ci de l'intérieur de la musique. Contrairement à la quête d'une « synesthésie », propre de la pseudomorphose imitative, il y aurait donc l'immanence ; à savoir, la capacité de la musique de *faire* lumière – comme contenant de couleurs – à partir d'elle-même. En somme, le basculement auquel on assiste, à partir d'œuvres telles que *Lux aeterna*, est celui d'une convergence de musique et peinture plus dans le « dire » que dans ce qui est « dit », comme le formulera Adorno :

C'est qu'il y a de mauvais dans la synesthésie ne fait qu'un avec le non-fonctionnel, et tombe sous le verdict de Loos [« l'ornement est un crime »]. Celui qui l'érige en principe voudrait redire – par l'accouplement de médiums différents et par l'exploitation d'analogies d'ailleurs problématiques entre certains de leurs phénomènes – ce qui a déjà été dit ; comme une unique trompette qui, par le seul fait d'entrer en collision avec un ensemble de cordes, sonne plus fort que quatre trompettes réunies. La convergence de la musique et de la peinture est le contraire d'une telle tautologie. Elle s'accomplit dans le dire lui-même, et non pas dans le dit.¹⁶

Voilà sous quel angle il nous paraît nécessaire d'entrer dans les comportements d'une « téléologie négative » dans la musique du Ligeti des années 60. Car, la nécessité de déconstruire et reconstruire les rapports qui se forment entre matériaux musicaux, mouvement et articulation temporelle est à son tour inscrite au sein d'une histoire de l'écriture musicale. Avec Cage, il était devenu évident que cette histoire est aussi une histoire opposant, bien que graduellement, la transcendance du principe d'articulation téléologique – dont la narrativité de l'Opéra, le baroque programmatique, la forme sonate classico-romantique, etc., sont les grands piliers – à l'immanence d'éléments inconnexes, flottants et dansants, n'entretenant entre eux que des rapports de mouvement et de vitesses. Avec Ligeti – et plus fortement avec Morton Feldman – il deviendra plus clair non seulement que cette même histoire fut toujours une histoire de langage des arts en quête d'autonomie – du primat du « discours » à la pure « figure » pour le dire avec Lyotard ; de l'idiomatique à la pure expression non idiomatique, pour le dire avec Adorno – mais aussi, du renouement entre ces langages, une fois leur immanence acquise.

Même l'admirateur de Schoenberg qu'est Adorno reconnaît comme incomplète, transitoire, l'étape que représente dans ce sens, après un Berlioz et un Wagner, la richesse de la *Klangfarbenmelodie* d'une pièce comme « Farben » (1909) : comme c'est souvent le cas des tentatives apocryphes, écrit le philosophe, « ladite musique coloriste, superflue et sectaire, témoignait pourtant sous une forme inversée d'une expérience vraiment nouvelle. Même le programme schönbergien d'une mélodie de timbres, dont l'authenticité ne fait aucun doute, n'est pas entièrement pur de cet élément apocryphe. »¹⁷ L'ambition peut être trompeuse ; nous

¹⁶ *Ibidem.*

¹⁷ *Ibidem.*

le comprendrons au fur et à mesure que l'analyse avance : si la musique de Ligeti renoue avec la « lumière » et non pas avec les « couleurs » de la peinture, ce n'est pas parce que sa musique aspire à « plus » que la musique de Debussy ou de Schoenberg ; au contraire, c'est qu'elle aspire moins aux couleurs de la peinture qu'à ce qu'elle aurait en commun avec celle-ci, à savoir, la force motrice qui rend possible sa formation de couleurs.

1. Première considération sur la lumière : De Budapest à Cologne ; À propos de la musique électronique ; vers la *Bewegungsfarbe* (« couleur de mouvement ») à l'origine de la micropolyphonie ; la micropolyphonie

1.1 De Budapest à Cologne :

Peu de temps après la fin de la Seconde Guerre, Ligeti s'installa à Budapest afin d'y faire des études à l'Académie de musique Franz Liszt. La Hongrie de l'après-guerre se trouvant sous occupation soviétique, l'accès aux innovations musicales, ainsi qu'à des idées nouvelles dans l'art ou dans des milieux intellectuels provenant de « l'Ouest » demeurait restreint, pour ne pas dire interdit. Ses pièces du début des années 1950 étaient encore marquées du sceau *bartokien*, bien qu'une nouvelle écriture s'y dévoile peu à peu sous certains aspects. Ainsi, *Musica ricercata* (1951-1953) le cycle de onze pièces pour piano d'un caractère légèrement énigmatique : la première des pièces utilisant seulement deux notes dont la deuxième n'apparaît qu'à la dernière mesure, puis trois et ainsi de suite jusqu'aux douze notes (sans aucune « série » véritablement, car le compositeur ne connaissait pas encore Schoenberg), puis les *Six Bagatelles pour quintette à vent* (1953) basées sur des arrangements de six pièces de *Musica Ricercata*, et le *1^{er} quatuor à cordes* « Métamorphoses nocturnes » (1951-1954). Ces pièces furent composées dans un état d'isolement relatif qui n'empêcha pourtant pas Ligeti de repenser des problèmes fondamentaux de la syntaxe musicale occidentale, parmi lesquels, le « développement » téléologique ainsi que la notion de « forme » préconçue, l'invitaient à remettre en question la tradition :

Je finis par comprendre, vers 1950, que la continuation du style *postbartokien* (dans lequel j'avais composé jusque-là) n'était plus la bonne voie pour moi. J'avais vingt-sept ans et je vivais à Budapest, complètement isolé de toutes les idées, tendances et techniques apparues en Europe occidentale après la guerre. Je me représentai alors pour la première fois une musique statique, reposant sur elle-même, ne connaissant aucun développement ni aucune forme rythmique traditionnelle. Ces représentations furent d'abord vagues, et je n'avais à l'époque ni le courage ni les moyens, quant à la technique de composition, de les mettre en œuvre. Bien que la pensée formelle traditionnelle m'apparût problématique, je restais encore attaché à la métrique mesurée.¹⁸

¹⁸ G. LIGETI, « Atmosphères », *L'Atelier du compositeur, Écrits autobiographiques, Commentaires sur ses œuvres*, Genève, Éditions Contrechamps, 2013, p. 81.

Si, à partir de 1950 déjà, Ligeti imaginait vaguement « des timbres nouveaux, une musique statique, des “espaces sonores” »¹⁹, ce n'est que vers 1955 qu'une attitude critique et réfléchie envers le passé prend forme chez le jeune compositeur, laissant la voie ouverte pour qu'il puisse se forger un chemin personnel :

En Hongrie encore, en 1955-1956, j'avais commencé à me détacher de Bartók. Comme j'étais surtout influencé par Debussy, je me détournai aussi de la polyphonie de Bach et des formes beethovéniennes à développement (développements des formes-sonate par exemple). Je commençai à développer une nouvelle sorte de polyphonie, la « micropolyphonie » : c'est un enchevêtrement de voix très dense dans lequel les parties individuelles sont noyées et deviennent inaudibles ; ce qui est constitutif de la forme, c'est le mode de tissage de l'ensemble de la trame.²⁰

En tout cas, le tournant décisif dans l'évolution du compositeur – tel que l'explique lui-même – eut lieu en 1956, après les révoltes de Budapest face aux politiques imposées par l'URSS, lesquelles auraient pour conséquence une brève ouverture vers l'Ouest :

Les contacts avec l'étranger devinrent possibles du jour au lendemain : des partitions, des disques, des informations sur les nouvelles idées et les transformations musicales arrivèrent en Hongrie. On peut à peine décrire l'extrême rapidité avec laquelle tout cela se passa, le phénomène ressemblait à l'engouffrement de l'air dans un espace sous vide qu'on aurait subitement ouvert.²¹

L'ouverture se trouva tout de suite menacée à la fin d'octobre quand le « Politburo du Parti communiste de l'Union soviétique » décida de rompre le cessez-le-feu et d'écraser la révolution hongroise.²² Après l'écrasement de la révolte, des milliers de Hongrois furent arrêtés et condamnés, d'autres centaines exécutés et environ 200.000 Hongrois quittèrent le pays.²³ Peu avant la fin de l'année 1956, Ligeti et sa femme Vera s'enfuirent de Budapest pour se rendre à Vienne.

¹⁹ G. LIGETI, *Neuf essais sur la musique*, Genève, Éditions Contrechamps, 2010, p. 185.

²⁰ G. LIGETI, « Certains aspects de ma musique », *L'Atelier du compositeur*, *op. cit.*, p. 135.

²¹ *Ibid.*, p. 82.

²² *The 1956 Hungarian Revolution, A History in Documents*, George Washington University: The National Security Archive, 1999 (consulté le 11 août 2017). www.gwu.edu/~nsarchiv/NSAEBB/NSAEBB76/

²³ « Report by Soviet Deputy Interior Minister M. N. Holodkov to Interior Minister N. P. Dudorov (15 November 1956) », *Ibidem.* (consulté le 11 août 2017).

1.2 À propos de la musique électronique ; vers la *Bewegungsfarbe* (« couleur de mouvement ») à l'origine de la micropolyphonie :

Au début de l'année 1957, le compositeur reçoit une invitation de la part de Herbert Eimert, alors directeur du *Studio für elektronische Musik des Westdeutschen Rundfunks* à Cologne, où Ligeti passera quelque temps comme invité chez Karlheinz Stockhausen. Entouré de compositeurs et chercheurs du cercle de musique électroacoustique à Cologne, ce sera Gottfried Michael Koenig qui l'initiera plus formellement à la technique de la musique électronique, tandis que Ligeti se mettait « à jour » par rapport aux langages musicaux de la première moitié du XX^e siècle, sans pour autant renier ses propres préoccupations compositionnelles qui l'accompagnaient depuis Budapest :

La connaissance de la musique sérielle et des autres techniques qui avaient été développées par l'avant-garde occidentale pendant les années cinquante ne signifiait pas pour moi la reprise de ces techniques ou même du style de la musique sérielle. Elle m'ouvrit plutôt la possibilité de réaliser les idées musicales que je n'avais pu concrétiser jusqu'alors sur le plan sonore. Pour moi, l'expérience essentielle fut : « On peut aussi faire autrement ».²⁴

Une fois arrivé à Cologne en 1957, Ligeti entre en contact avec la musique électronique dans la même mesure qu'avec Schoenberg, Webern ou le sérialisme. Pour lui, il s'agit d'une vaste gamme d'outils et de nouveaux concepts à considérer, toujours en fonction du discours.

La rencontre avec les compositeurs à Cologne, le fait d'être transféré tout d'un coup au studio de musique électronique, dans le sous-sol de la Westdeutscher Rundfunk, la rencontre là-bas avec Stockhausen, Koenig, Evangelisti, Helms, Kagel et d'autres, tout cela fut pour moi un choc, peut-être le plus beau choc de ma vie, tout comme la découverte effectuée en quelques semaines de tout ce qui constituait la musique contemporaine, et même de la musique de Webern que je ne connaissais pratiquement pas auparavant.²⁵

À Cologne Ligeti compose trois pièces de musique électronique vers la fin des années 50. *Glissandi* (mai-août 1957) fut plutôt un exercice destiné à se familiariser avec les techniques du Studio, sans leur accorder trop d'importance. Il est néanmoins possible d'y trouver, comme l'explique Pierre Michel, « certains “germes” de ses compositions ultérieures, comme la présence de nombreuses couches sonores simultanées et l'opposition de passages continus et discontinus, de type évènementiel. »²⁶

²⁴ G. LIGETI, « Compte rendu de mon propre travail », *L'Atelier du compositeur*, op. cit., p. 82.

²⁵ *Ibid.*, « Les effets de la musique électronique sur mon travail de composition », *ibid.*, p. 94.

²⁶ Pierre MICHEL, « Quelques découvertes fondamentales », *György Ligeti*. Éditions Minerve, Paris 1995, p. 29.

La *Pièce électronique N°3* (novembre 1957 - janvier 1958), d'abord intitulée *Atmosphères*, est en fait sa deuxième pièce électronique. C'est une pièce jamais achevée qui servira aussi de base à d'autres pièces. Ici, le compositeur expérimentait la technique dite de « seuil d'estompage » avec des sons se succédant à un intervalle de temps inférieur à 1/20^e de seconde (donc, franchissant le seuil en question) et rendant difficile de distinguer l'ordre des sons. Ces sons qui deviennent alors quasi « simultanés » forment un mélange sonore créant l'illusion d'un flot continu. Cette expérience fondamentale pour Ligeti avait été déjà introduite par Koenig dans sa pièce *Essay* à la même époque dans le même studio. L'utilisation de ce seuil de « non-perception », écrit Pierre Michel, « efface complètement les hauteurs ainsi que les rythmes séparés et engendre une nouvelle qualité sonore, que Koenig a appelée *Bewegungsfarbe* (couleur de mouvement). »²⁷

Finalement, *Artikulation* (janvier-mars 1958) sera la seule de ces trois pièces à être créée dans le cadre d'un concert. Ligeti y cherchait à construire une « conversation imaginaire » à l'aide des possibilités du Studio. Le titre aurait fait référence à un langage artificiel *articulé*, rappelant en même temps le langage parlé. Avec quarante-deux matériaux de base, Ligeti adopte ici une technique particulière en découpant et superposant en collage des morceaux de bande magnétique, une technique qui peut par ailleurs rappeler la technique d'écriture du « gamut » de John Cage.

Les morceaux de bande sont groupés d'après leurs points communs dans différentes boîtes selon un système de répertoire. Le compositeur compare souvent ce système à celui de la casse qui permet au typographe de regrouper les lettres. Ce principe de sélection s'applique dans *Artikulation* successivement à trois étapes de la réalisation sonore : aux sons, aux mots et aux phrases. À chacune correspondent en outre un travail de découpage et de collage ainsi que des critères de sélection particuliers. L'essentiel pour Ligeti est d'agencer les matériaux de telle sorte qu'apparaissent des sons, des syllabes, des mots, des phrases, des textes, des langages, voire des articulations imaginaires.²⁸

Il est remarquable que pour Ligeti, à partir de ces expériences, il n'y aura pas de frontière rigide entre une musique composée avec des outils électroniques et une musique écrite pour des instruments acoustiques. Les nouvelles techniques qu'offre le studio ne seront pas différentes pour Ligeti que l'invention du pianoforte ou la création du saxophone moderne. Dans ce sens, il défend la musique électronique, répudiant par exemple l'« aberration » de qualifier la musique instrumentale de « naturelle » et la musique électronique de « technique et artificielle ». Dans la « nature » – écrit Ligeti – « il n'existe pas de son de violon, il est aussi

²⁷ *Ibidem.*

²⁸ *Ibid.*, p. 32-33.

artificiel. Il a été construit par l'homme, tout comme les générateurs électroniques. »²⁹ En fait, Ligeti ne se considère pas compositeur de musique électronique. En revanche, ses expériences au studio auraient été déterminantes pour ses œuvres instrumentales et vocales ; « c'est pourquoi je ne parlerai pas de composition électronique, mais des expériences que j'ai accumulées au studio et que j'ai réalisées par la suite dans les domaines instrumentaux et vocaux. »³⁰ Ainsi, l'application de ces expériences donna alors lieu à la composition d'*Apparitions*, qui sera à la fois en quelque sorte l'embryon d'*Atmosphères*, qui, à son tour, rendra possible *Lux aeterna*. Néanmoins, en lisant ses écrits, on s'aperçoit que – comme cela a été évoqué précédemment – Ligeti ramenait déjà avec lui depuis Budapest certaines idées qui n'auraient pu être concrétisées que grâce au contact avec l'univers électronique, dont notamment la conception d'un mode de tissage des voix orchestrales créant une densité telle qu'on ne puisse plus vraiment parler de « mélodies », ainsi qu'une volonté de se distancier du « développement » de la sonate. En somme, le compositeur cherchait, déjà dès 1956, à composer des musiques « statiques » opposées au thématisme téléologique ; seulement il lui fallait des moyens pour « activer » l'intérieur des « surfaces sonores » dont il rêvait, à savoir, la *Bewegungsfarbe* qu'il transforma par la suite en « micropolyphonie ».

Si je compare maintenant les deux versions de la pièce (*Apparitions* dans sa première version composée à Budapest en 1956, donc avant les expériences au studio de musique électronique, et sa version définitive composée en 1958-59) je m'aperçois que la même pensée compositionnelle (à savoir : composer en vastes surfaces ou espaces sonores statiques) est incroyablement primitive en ce qui concerne la structuration interne des surfaces sonores dans la première version, pour laquelle je n'avais pas encore l'expérience du studio, alors qu'après avoir vécu cette expérience il me devint possible d'élaborer, à l'intérieur des surfaces sonores, de fins mouvements et courants internes qui se dissolvent dans la trame rythmique pour se transformer en une nouvelle qualité de la couleur de mouvement ou de la couleur rythmique.³¹

²⁹ G. LIGETI, « Les effets de la musique électronique sur mon travail de composition », *L'Atelier du compositeur*, *op. cit.*, p. 98.

³⁰ *Ibidem*, p. 93.

³¹ *Ibid.*, p. 97.

1.3 La « micropolyphonie » :

Dans une forme ainsi conçue, il n'y a plus d'éléments opposés ni d'effets réciproques : les divers états du matériau musical se succèdent ou se transforment imperceptiblement en d'autres états sans que l'on parvienne à une quelconque relation de cause à effet dans le déroulement formel.³²

La micropolyphonie est à la base, pour Ligeti, une polyphonie « inaudible », « dont les éléments particuliers ne sont pas perceptibles séparément, bien que chacun d'entre eux contribue à forger le caractère de l'ensemble du réseau polyphonique. »³³ C'est-à-dire, que la configuration des voix individuelles dans leur déroulement « reste sous-jacente, mais chaque voix et chaque configuration est transparente par rapport à la structure globale de telle manière que la modification d'un détail altère le résultat global, même si ce n'est que légèrement. »³⁴

Les deux caractéristiques principales qui constituent la micropolyphonie sont, d'une part, la différenciation totale d'une vaste multiplicité de voix dans un premier temps, puis, d'autre part, la matérialisation d'une texture ou tissu sonore. Également, il faut se pencher sur la question de l'activation de ces voix, c'est-à-dire le tissu sonore dont parle Ligeti ; tissu qui s'explique non seulement à travers le rythme, mais aussi grâce aux mouvements mélodiques globaux créés avec un si grand nombre de voix. Le compositeur nous dit qu'après sa pièce *Apparitions*, il a continué à développer la méthode de la micropolyphonie dans *Atmosphères*, dans le sens où « la structure en réseaux fut affinée, les restes de configurations rythmiques indépendantes furent éliminés, la micropolyphonie fut utilisée pour réaliser des transformations progressives du timbre et de la texture. »³⁵ À propos de cette texture, on a déjà évoqué une des expériences les plus inspiratrices que Ligeti ait conservée de son passage au Studio de musique électronique, celle de franchir le seuil d'estompement faisant se succéder des sons à une vitesse inférieure à 1/20^e de seconde. Bien qu'étant un élément plutôt déterminant pour la rythmique et les microrhythmes dont on parlera ultérieurement, ce trait est une clé pour l'élaboration de la micropolyphonie.

³² *Ibid.*, p. 179

³³ *Ibid.*, p. 115.

³⁴ *Ibid.*

³⁵ *Ibid.*

J'eus l'idée de prendre plusieurs instruments à cordes, dans un grand orchestre, chacun exécutant une ligne mélodique différente. Les lignes mélodiques se ressemblent toutes beaucoup, mais de la première voix à la seconde, les notes sont légèrement retardées. La troisième arrive un tout petit peu après, la quatrième, encore plus tard, et ainsi de suite. Dès que j'ai assez de voix, d'instruments, et que tout le monde joue une ligne presque semblable, mais avec un léger décalage entre l'entrée de chaque note, je suis en mesure de produire une texture très dense dans laquelle il y aura des variations de hauteurs qui se succèdent à moins de 50 millièmes de seconde d'intervalle, soit 1/20^e de seconde. Avec un grand nombre d'instruments, je peux simuler exactement la texture que j'obtiens au studio. Grâce à cette méthode je puis me servir de tout un orchestre pour produire des sons nouveaux, des tonalités nouvelles. Voilà, en gros, la méthode que j'ai appliquée dans *Atmosphères*.³⁶

C'est probablement dans la partie centrale de l'œuvre *Atmosphères*, entre les champs H, I et J, que nous trouvons l'exemple le plus puissant de cette texture micropolyphonique dont la rythmique résultante, c'est-à-dire la somme de multiples rythmes réguliers et irréguliers en convergence, dépasse le seuil d'estompement. Les 14 premiers violons jouent en subdivisions de 5 croches par demi-mesure, les violoncelles en subdivisions de 3 croches par demi-mesure, tandis que les seconds violons avec les altos jouent en subdivision « régulière » avec certaines figures en triolet. Une vraie polyrythmie dont les vitesses superposées sont triples : des subdivisions en 5, 4 et 3 par demi-mesure. En parlant de ce passage, P. Michel signale que « les divers paramètres y sont utilisés pour créer une transformation progressive et quasi imperceptible du tissu sonore ; ce passage correspond tout à fait au timbre de mouvement [...] »³⁷ car, en dehors de l'aspect rythmique, les différentes mélodies se superposent en un gigantesque contrepoint à quarante-huit voix, laissant entrevoir un mouvement global de « contraction » avec deux pôles de force qui s'attirent – l'un, aigu, représenté par les violons et l'autre, grave, par les violoncelles – et se fondent sur eux-mêmes dans un point de convergence. Cette nouvelle qualité sonore semble diluer, voir effacer la définition des hauteurs et des rythmes, grâce – paradoxalement – à leur saturation.

³⁶ *Idem.*, p. 119.

³⁷ P. MICHEL, *op. cit.*, p. 51.

(43)

^{14°}
(4'05") H

(45)

(♩ = 30) (BADER LANGSAMER) 1)

The image shows a handwritten musical score for 28 violins, divided into two sections: V.I. (Violini I) and V.II. (Violini II). The score is for a grand canon with 28 voices. The first violin part (V.I. 1-14) is marked "SUL TASTO, LEGATISSIMO" and "(SENZA SORD.) *". A red arrow points to the first note of the canon in the first violin part. The second violin part (V.II. 1-14) is marked "ARCO" and "SUL TASTO, LEGATISSIMO" with "(CON SORD.) *". A red line traces the imitative path of the canon across the staves, showing how the melody is passed from one voice to another. The score includes dynamic markings like "pppp" and "ppppp".

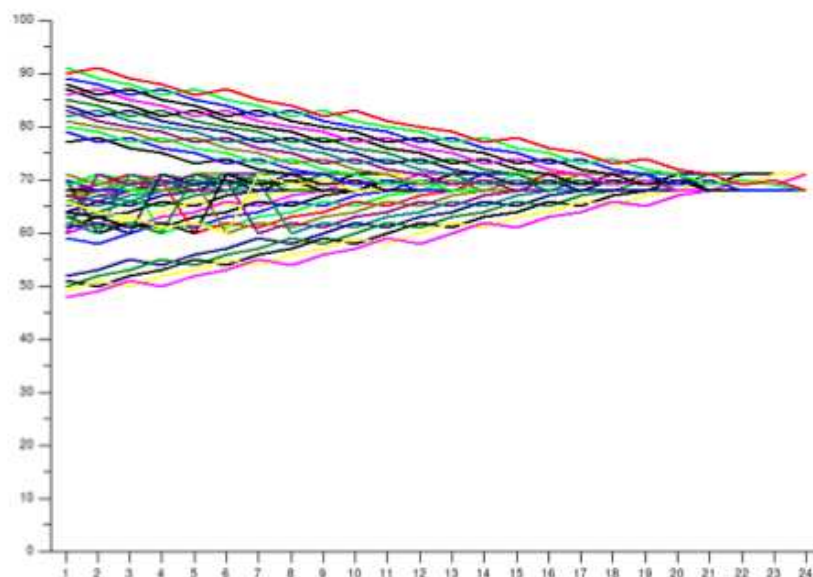
Exemple 1 (page actuelle et page suivante): champ H où les 14 premiers violons et les 14 seconds violons forment un grand canon à 28 voix. La première note du canon est signalée au premier violon, ensuite, on souligne le parcours imitatif de voix canonisées.

A^b → F

V.I. 1-14

A^b → F#

V.II. 1-14



Exemple 2 : graphique³⁸ du mouvement général des 48 cordes au début du champ H. Les violons I et II sont représentés dans la moitié supérieure avec une direction descendante tandis que les altos et les violoncelles se trouvent représentés par la partie inférieure et ascendante, mesures 44-45.

Ainsi, en faisant se succéder des sons à distance d'un intervalle de temps inférieur à $1/20^e$ de seconde, on efface le seuil d'estompage et l'on obtient un mélange sonore composé par des sons très légèrement décalés entre eux dans l'espace, d'où émerge finement un « tuilage » hétérogène, hybride, composé de timbre mais aussi d'harmonie et de rythme. Voilà que cette découverte suscite d'abord chez Koenig puis chez Ligeti, la certitude d'être devant une nouvelle catégorie sonore qui ne peut s'identifier ni à des hauteurs au sens strict, ni à du rythme à proprement parler, ni à du timbre : « Dans le cas du mélange, on perçoit un son global, les successions rapides donnant l'illusion d'un flot continu, dépourvu de caractère événementiel marqué. »³⁹ L'affranchissement de ce seuil de « non-perception » efface donc l'identité des hauteurs et des rythmes séparés et engendre une nouvelle qualité sonore que Koenig nomme *Bewegungsfarbe* (« couleur » ou « timbre » de mouvement), et qui deviendra pour Ligeti la base de construction d'une certaine « lumière » musicale.

³⁸ Mehmet OKONSAR, *Micropolyphony, Motivations and Justifications Behind a Concept Introduced by György Ligeti, A Partial Analysis of Atmosphères*, www.okonsar.com

³⁹ P. MICHEL, *op. cit.*, p. 29.

Contrairement à Koenig, Ligeti choisit de reproduire la technique à l'orchestre, ce qui le poussa à trouver une manière de franchir le seuil d'estompagement avec un grand nombre de voix orchestrales, tâche qui n'est possible que grâce aux décalages (micro) rythmiques à l'intérieur d'une trame très hétérogène :

« Micro-rythmique » pour la raison suivante : les voix séparées constituant le tissu sonore ont une structure macro-rythmique. Par la superposition simultanée de ces voix, qui sont toutes rythmées différemment, sont créées des différences de phase plus courtes qu' $1/16$ e ou $1/20$ e de seconde et qui, pour cette raison, se situent en dessous du seuil de distinction des événements successifs. C'est une autre cause de l'irisation perpétuelle du son – le mouvement interne du tissu sonore se trouve continuellement dans le domaine intermédiaire entre successif et simultané : certains fragments de mouvements peuvent encore être perçus comme rythme, mais la plupart d'entre eux fusionnent en une constellation sonore extrêmement différenciée et apparemment stationnaire.⁴⁰

Ligeti se rendit compte aussi que cet amalgame ou fusion de sons « sur-rapides » comptait en fait avec des antécédents dans le répertoire romantique, notamment chez Richard Wagner – bien qu'il reste improbable, et secondaire, même, de déterminer à quel point l'usage de cette technique était « conscient » chez le compositeur de *Tristan* :

The image shows a musical score for the end of Act III of Wagner's *Die Walküre*. It features four staves: Violin I, Violin II, and Brass. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 4/4. The Violin parts play a complex rhythmic pattern consisting of quintuplets and triplets of eighth notes, creating a dense, shimmering texture. The Brass part plays a similar pattern of eighth notes. The score is marked *ppp* (pianissimo) and ends with the word "Ende.".

Ex. 3 : extrait des cordes à la fin de l'Acte III de *Die Walküre* de Richard Wagner, où l'on voit des figures de quintolets de triples-croches contre quatre, ce qui crée des microrhythmes au-delà du seuil d'estompagement.

⁴⁰ G. LIGETI, « Musique et technique », *Neuf essais sur la musique*, op. cit., p. 186.

Si, chez Wagner, ce timbre/couleur de mouvement était un sous-produit de l'orchestration, voire, une conséquence « par accident », chez Ligeti il deviendra maintenant un moyen d'expression au sein des pièces pour orchestre, mis en œuvre volontaire et consciemment. « Mon intention n'était pas d'obtenir, à l'exécution, des fluctuations fortuites, mais bien des transformations conscientes de la texture dans un réseau polyphonique dense. »⁴¹

La *Bewegungsfarbe* est alors compréhensible comme un phénomène rythmique seulement initialement. Car, la séquence de ces sons « sur-rapides » bascule tout de suite et se transforme en un phénomène timbrique et textural qui est maintenant « constamment irisé », dans les mots du compositeur. On est à cette frontière où deux des catégories essentielles du son, le rythme et le timbre (et plus tard l'harmonie) acquièrent d'autres formes, élargissant ainsi leurs possibilités.

Ainsi apparaît en fait une sorte de timbre qui, comme cela a déjà été dit, n'est pourtant pas un pur résultat du spectre, mais plutôt celui des mouvements internes du tissu sonore et est déterminé par la densité, la direction et les changements de direction de ces mouvements. On pourrait parler d'une « couleur de mouvement », car le timbre a une composante rythmique, ou plus exactement micro-rythmique. En perdant sa fonction d'élément musical autonome, le rythme s'identifie presque totalement au timbre.⁴²

Nous avons donc, d'une part, comme l'affirme Ligeti, le fait que « le rythme n'est plus audible en tant que mouvement, mais nous le percevons au contraire comme un état stationnaire. »⁴³ D'autre part, le timbre sonore – ou son acception la plus allégorique, la couleur – n'est plus seulement une qualité secondaire déterminée par le spectre et par le matériel dont l'instrument est fait, mais il devient un grand nuage sonore malléable, dont le mouvement interne est déterminé par les microrythmies qui se trouvent en *friction* constante. Ceci permet de créer, avec beaucoup d'instruments, une seule et grande couleur complexe en mouvement.

Alors, la couleur n'est plus tout à fait de la couleur ni le rythme tout à fait du rythme. Plutôt, ils font émerger – depuis le bas cette fois-ci, et non pas depuis l'imitation d'un extérieur transcendant – une nouvelle chose à partir de la friction. Plus que la pseudomorphose d'une musique en une couleur particulière, il s'agit du pur phénomène de la « différence » capable de faire ressortir « toutes les couleurs », comme le dira Deleuze en parlant de la couleur chez Bergson – et qui peut, à très juste titre, rappeler l'« Idée » du son en tant que « champ problématique » chez Cage.

⁴¹ *Ibidem.*

⁴² *Ibidem.*

⁴³ *Ibid.*, p. 175.

[...] Bergson explique qu'il y a deux manières de déterminer ce que les couleurs ont de commun. *Ou bien* l'on dégage l'idée abstraite et générale de couleur, on la dégage « en effaçant du rouge ce qui en fait du rouge, du bleu ce qui en fait du bleu, du vert ce qui en fait du vert » : on se trouve alors devant un concept qui est un genre, devant des objets qui sont plusieurs pour un même concept. Le concept et l'objet font deux, le rapport de l'objet au concept est de subsumption. On en reste ainsi aux distinctions spatiales, à un état de la différence extérieure à la chose. *Ou bien* l'on fait traverser aux couleurs une lentille convergente qui les amène sur un même point : ce que nous obtenons, dans ce cas, c'est « la pure lumière blanche », celle qui « faisait ressortir les différences entre les teintes ». Alors les différentes couleurs ne sont plus des objets sous un concept, mais les nuances ou les degrés du concept lui-même. Degrés de la différence elle-même, et non différences de degré.⁴⁴

Anticipant dans une large mesure la démarche des compositeurs spectraux, le cadre matériel de la micropolyphonie *ligetienne* des années 60 est donc celui d'un basculement par rapport au sens même de la couleur en musique qui s'éloigne de l'imitation externe transcendante (la « pseudomorphose » dont parle Adorno) et tend désormais vers l'immanence. En somme, il ne s'agira plus tant de suggérer des couleurs qui se trouvent dans le monde à travers l'orchestre – tel la puissance « coloriste » d'un Berlioz ou d'un Ravel, la force « synesthésique » de Wagner, ou même, le programme schoenbergien d'une mélodie de timbres – mais plutôt d'engendrer depuis l'orchestre la force de friction du phénomène de la couleur en soi. Nous avons désormais affaire à une couleur non référencée, non référençable et non transcendante. En fait, nous le verrons au sein de *Lux aeterna*, la catégorie de la « couleur » ne suffira plus tout à fait pour nommer le phénomène hybride qui émerge des comportements de cette matière musicale aux niveaux harmonique, rythmique et timbrique (en réalité, l'harmonie est encore très « neutre » dans *Atmosphères*, dominée par l'emprise jusqu'ici tenace du cluster, et deviendra dans *Lux aeterna* un outil de conception « géométrique » au service de la lumière, privilégiant autant les brouillages comme la cristallisation d'intervalles clairs). Plus que de couleur – qui restera certes la métaphore la plus pertinente pour parler de timbre – il nous faudra désormais parler de « lumière » musicale ; d'une « lumière » musicale immanente. Immanente, nous l'avons dit, car la *Bewegungsfarbe* à l'origine de la micropolyphonie présente des figures rythmiques non pas pour faire rythme mais pour engendrer du timbre – non pas *un* timbre ni *une* couleur externes, mais, plus exactement, le frottement de la différence qui produira elle-même cette « pure lumière blanche ».

⁴⁴ Gilles DELEUZE, « La conception de la différence chez Bergson », *L'île déserte : textes et entretiens 1953-1974*, édition préparée par David Lapoujade. Les Éditions de Minuit, 2002, Paris, p. 60.

2. Deuxième considération sur la lumière : analyse musicale de *Lux aeterna* (1966)

L'idée de la « lumière éternelle », d'un état qui a toujours été, reste pratiquement immuable et durera toujours [...]⁴⁵

Lux aeterna est une pièce pour chœur a capella à seize voix : soprano, alto, ténor et basse, quatre pupitres composés de quatre voix. L'œuvre est la mise en musique de la Communion de la Messe des morts. Ligeti entama sa composition en août 1966 après la commande de la Schola Cantorum de Stuttgart et de son directeur Clytus Gottwald, lequel assura sa création en novembre de la même année.

Il est difficile de parler de *Lux aeterna* sans mentionner le *Requiem*, œuvre majeure composée quelques années auparavant, entre 1963 et 1965. Les deux pièces se trouvent très liées sur le plan du texte liturgique. Sur le plan esthétique, quelques points communs sont en effet remarquables mais aussi, et surtout, de grandes différences. Dans son *Requiem*, Ligeti n'a pas mis en musique l'ensemble de la Messe des morts mais seulement l'« Introitus », le « Kyrie », le « Dies irae » et le « Lacrimosa ». En termes de dispositif instrumental, nous dit le compositeur, « les deux pièces n'ont pas de lien direct, le *Requiem* étant conçu pour une formation plus importante (deux solistes, deux chœurs et orchestre) alors que le *Lux aeterna* n'exige qu'un chœur a cappella ».⁴⁶ Il soulève tout de suite quelques différences stylistiques : « le *Requiem* a une structure majoritairement chromatique alors que le *Lux aeterna* repose sur un système harmonique quasiment diatonique – les tournures chromatiques n'y jouent qu'un rôle subsidiaire. »⁴⁷ Les deux pièces s'inscrivent dans la période des pièces des années 1960 dont les premières traces remontent à *Artikulation* (1958) et vont jusqu'à *Lontano* (1967). Il faut dire que les pièces à caractère théâtral de cette même époque (« Œuvres ironiques et théâtre musical », d'après la classification de Pierre Michel⁴⁸) se bâtissent à l'écart a priori comme une sorte de parenthèse. Parmi les œuvres de cette parenthèse l'on trouve *L'Avenir de la musique* (1961), les *Trois bagatelles pour un pianiste* (1961), *Fragment* pour orchestre de chambre (1961) *Aventures* (1962-63) et le *Poème symphonique pour cent métronomes* (1962), des pièces qui, marquées par l'époque des *happenings* et par les idées de John Cage – explique P. Michel – « n'en révèlent pas moins un “agitateur” et un compositeur très critique ».⁴⁹

⁴⁵ G. LIGETI, « Lux Æterna », *L'Atelier du compositeur*, op. cit., p. 230.

⁴⁶ *Idem*.

⁴⁷ *Idem*.

⁴⁸ P. MICHEL, « Œuvres ironiques et théâtre musical », op. cit., p. 55.

⁴⁹ *Idem*.

Cela m'intéressait beaucoup et j'aimais les happenings, mais j'avais aussi une grande distance à l'égard de tout cela. *L'Avenir de la musique* est donc en vérité un anti-happening ! Quant aux *Trois bagatelles*, ce n'est rien du tout, une petite allusion à la musique de Cage écrite en deux minutes que j'ai offert à David Tudor après un concert.⁵⁰

Interrogé par Pierre Michel en décembre 1981, qui demanda à Ligeti : « Était-ce ironique ? » à propos de ses pièces théâtrales, le compositeur a répondu : « Mi-sérieux, mi-ironique... J'ai appartenu à l'avant garde et aussi au mouvement de *happenings* Fluxus, mais toujours avec un certain recul, car je désirais rester moi-même. »⁵¹ Parallèlement aux pièces théâtrales, la ligne qui relie *Artikulation* (1958), *Apparitions* (1958-59) et *Atmosphères* (1961) en passant par *Volumina* (1961-62), le *Requiem* (1963-65), *Lux aeterna* (1966) et se clôturant avec le *Concerto pour violoncelle et orchestre* (1966) et *Lontano* (1967) est une ligne créative qui dévoile une esthétique conséquente marquée par les grands tissus polyphoniques, les « nuages sonores » et la « cristallisation d'intervalles » (termes du compositeurs) dans des musiques dont l'allure générale est statique – la négation de la téléologie est fortement présente chez le compositeur à cette époque – mais cependant, profondément mouvementée. En ce qui concerne les caractéristiques qui définissent cette période effervescente du compositeur, P. Michel signale qu'entre 1963 et 1967 la préoccupation majeure de Ligeti est, de manière très générale, « d'adapter aux grands ensembles micropolyphoniques un travail de composition axé sur la perception de certains intervalles ou groupes d'intervalles. Le rôle de ces intervalles ou harmonies devient de plus en plus net du *Requiem* à *Lontano*. »⁵² D'après P. Michel, c'est avec *Lontano* que l'on arrive à la fin d'une longue période (1959-1967) « dominée par des œuvres instrumentales ou vocales à grand effectif et marquée par une polyphonie dense de type continu. »⁵³ Précédées par *Atmosphères* (1961), autant le *Requiem* que *Lux aeterna* prolongent et élargissent des préoccupations communes sur les plans formel, timbrique, harmonique, etc. Ces trois pièces semblent partager des similarités très marquées à l'intérieur même d'une période plus ou moins délimitée en style et considérablement riche en productions. En principe, la micropolyphonie en tant que technique d'écriture est commune aux trois pièces. Rappelons que la micropolyphonie est, pour résumer, une polyphonie dense en quantité de voix et « inaudible » dans la mesure où les parties individuelles ne sont pas discernables car leur véritable rôle est de participer à la définition du tissage harmonique global. Le compositeur a signalé que, autant dans le *Requiem* que dans *Lux aeterna*, « la technique contrapuntique est

⁵⁰ *Ibidem*, « Entretiens avec György Ligeti (28, 29 et 30 décembre 1981) » p. 178.

⁵¹ *Idem*.

⁵² *Ibidem*, « Vers de nouvelles conceptions harmoniques » p. 66.

⁵³ *Ibidem*, p. 80.

restée la même : un déploiement de voix entrelacées en quelque sorte, au point que la réalisation musicale ne résulte pas de celles-ci mais de leur mode d'entrelacement. »⁵⁴ Cependant, les relations verticales entre les voix répondent à des conceptions harmoniques très différentes pour chacune des pièces :

Dans l'écriture chorale du *Requiem*, l'entassement et l'enlacement des voix donne presque d'un bout à l'autre de l'œuvre des complexes sonores remplis chromatiquement, voire hyperchromatiques, dans la mesure où les déviations par rapport au tempérament égal sont significatives pour la structure sonore. Dans *Lux aeterna*, la combinaison des voix a au contraire pour résultat une alternance de surfaces sonores plus ou moins « brouillées » chromatiquement et de complexes sonores verticaux vraiment « harmoniques » composés d'un nombre restreint d'intervalles définis.⁵⁵

Dans *Atmosphères*, l'usage du chromatisme va au-delà de la simple proximité des notes les unes à côté des autres et s'approche, par la saturation des figures rythmiques franchissant le seuil d'estompage, d'un « tissage » chromatique total ; c'est-à-dire, un chromatisme non seulement harmonique mais aussi rythmique et textural. De son côté, le *Requiem* exploite peut-être de manière encore plus profonde, voire colossale, le chromatisme *ligetien*, à tel point que le compositeur avoue en avoir eu assez, pour ainsi dire, ce qui explique peut-être le basculement harmonique drastique dans *Lux aeterna*.

Lorsque j'ai terminé le *Requiem*, j'ai pris conscience que je devais m'éloigner du cluster. [...] Le *Requiem* est très chromatique, mais *Lux aeterna* est absolument diatonique (atonal, mais diatonique). Je ne voulais pas revenir à un diatonisme tonal ancien, car je suis contre tous les « néo » et les « rétro », mais je voulais abandonner le cluster. J'ai donc utilisé les superpositions de deux secondes majeures ou celles de tierce mineure et de seconde majeure qui ne correspondent pas à un accord tonal, mais ne sont pas non plus des clusters. Je pourrais dire que cela représentait le négatif des possibilités tonales.⁵⁶

Nous essayerons d'illustrer dans ce travail, entre autres choses, ce que représente « le négatif des possibilités tonales » dans cette œuvre. Plus précisément, nous parlerons dans un premier temps du principe de canon des mélodies vocales en tant que « germe » d'une polyphonie qui tissera les surfaces harmoniques plus ou moins « brouillées » dont parle le compositeur. Car en tant qu'œuvre a capella, *Lux aeterna* a été minutieusement construite du point de vue des techniques et des règles contrapuntiques choisies par Ligeti. En recourant à des principes compositionnels de la musique de Moyen Âge et de la Renaissance tels que la *talea* et le *color* du motet isorythmique, nous verrons comment Ligeti parvient – non sans un travail d'adaptation et de relecture de ces techniques – à construire une pièce extrêmement riche en détails et spécificités, dont se dégagent néanmoins des catégories sonores mitoyennes, hybrides,

⁵⁴ G. LIGETI, « Sur Lux Æterna », *L'Atelier du compositeur*, op. cit., p. 233.

⁵⁵ *Idem*.

⁵⁶ P, MICHEL, « Entretiens », op. cit., p. 181

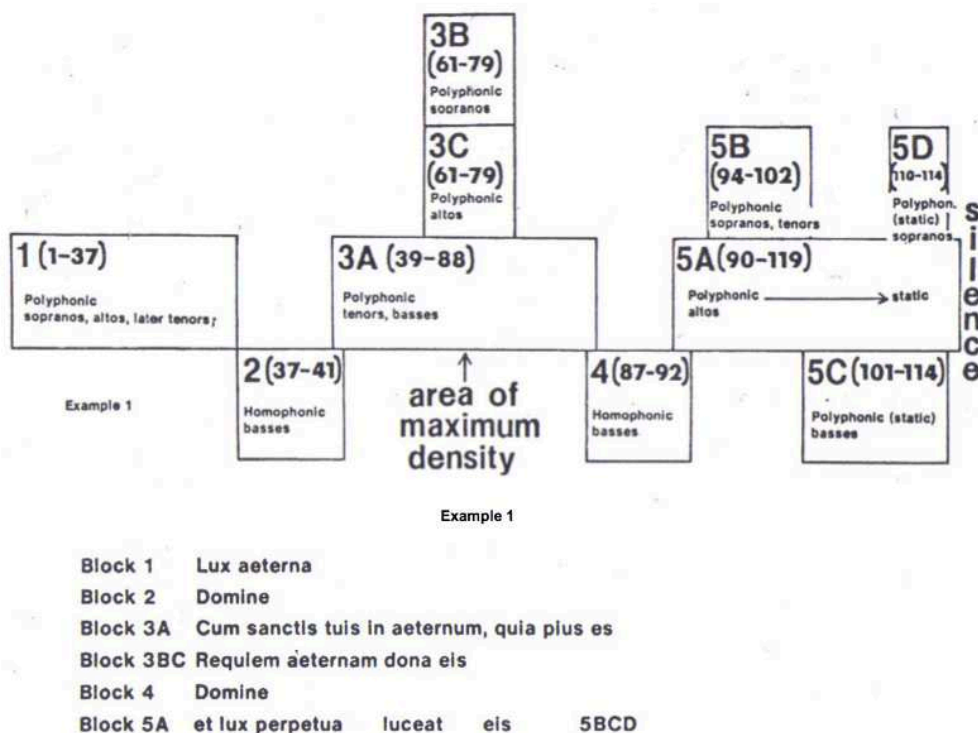
tels que le « flou », la transition, le « brouillage », etc. Ceci est particulièrement pertinent pour les « harmonies » de *Lux aeterna*, lesquelles, écrit Ligeti, « sont construites d'après certaines règles strictes, spécifiques pour cette œuvre, et leur “brouillage” progressif s'effectue justement d'après des règles selon lesquelles une surface harmonique d'abord clairement audible, puis de plus en plus brouillée, engendre progressivement une nouvelle surface harmonique dans laquelle le brouillage disparaît peu à peu. »⁵⁷ En effet, il s'agit d'une musique où les axes vertical et horizontal sont complètement imbriqués et interdépendants, ce qui présente des contraintes, à l'analyse, notamment pour séparer catégoriquement ce qui est de l'ordre de l'harmonie et ce qui appartient à la mélodie. Ensuite, pour aborder la forme de la pièce, nous proposerons un lien avec le concept de la *monade* chez Leibniz, mais aussi chez Adorno et Lapoujade. La *monade*, « chose fermée sur elle-même pourtant ouverte vers l'extérieur », si l'on souhaite anticiper une définition, est, avant tout un concept d'unité close capable de contenir « l'universel ». Bien que d'après Adorno il s'agisse plutôt d'un concept applicable aux œuvres d'art de manière générale, nous essayerons d'explicitier une sorte de « potentialité *monadologique* » présente dans *Lux aeterna*. Pour ce faire on explorera donc la notion de *monade* et sa résonance avec la conception même de forme que Ligeti semble avoir voulu composer : une musique dont les « harmonies des sphères » évoquent l'idée de la « lumière éternelle » et de l'infini ; des éléments qui renvoient plus ou moins directement à une certaine atemporalité « transcendante », ambition qui n'échappe pas par ailleurs aux intentions du compositeur.

Bien entendu, ceci nous forcera à questionner l'idée même du caractère « universel » dans l'art, et particulièrement dans *Lux aeterna*, ainsi qu'à expliciter les singularités à l'intérieur de l'œuvre qui pourraient éventuellement cristalliser ce caractère. Pour cela, entrent en jeu le mouvement dialectique qui est produit entre « l'universel » et le « singulier », ainsi que les barrières d'une notion occidentale de l'universalité. Des éléments, évidemment, à questionner.

⁵⁷ G. LIGETI, « Sur Lux Æterna », *L'Atelier du compositeur, op. cit.*, p. 233.

2.1 Au commencement était la Parole⁵⁸ : la mélodie vocale en tant que « germe » musical

L'unisson comme point de départ dont se dégagent les ramifications d'une polyphonie complexe qui permettra le tissage de certains « états » harmoniques : un tel processus est un comportement fréquent tout au long de l'œuvre. Ceci suggère que ces mélodies fonctionnent – et ont probablement été conçues ainsi – comme une sorte de noyau compositionnel, comme principe d'engendrement de la pièce. Dans *Lux aeterna* les seize voix sont reliées entre elles à la manière d'un canon mélodique – et non rythmique – semblable au canon présent dans *Atmosphères* (1961). De la même façon que pour cette dernière, le canon de *Lux aeterna*, c'est-à-dire, la conduite polyphonique des voix, n'est pas audible en soi. Car, le tissu contrapuntique, écrit Ligeti, « est si complexe que la perception ne parvient pas à le suivre. La polyphonie est donc au service de l'harmonie : des transformations harmoniques qu'on remarque à peine sont gérées par le procédé polyphonique. »⁵⁹



Ex. 4 : illustration des « surfaces harmoniques » et des « moments » dans *Lux aeterna*. Au-delà des aspects formels que nous traiterons ultérieurement, le but pour l'instant n'est que d'avoir une idée générale des sections pendant le déroulement de l'analyse.⁶⁰

⁵⁸ Prologue de l'évangile selon Jean. *En arkhêi ên ho logos* (texte originel en grec), *In principio erat Verbum* (latin), *Au commencement était le Verbe* (traduction par Agustin Crampon, 1864), *Au commencement était la Parole* (traduction par Louis Segond, 1910).

⁵⁹ G. LIGETI, « Lux Aeterna », *L'Atelier du compositeur*, op. cit., p. 231.

⁶⁰ Jan JÄRVLEPP, "Pitch and Texture Analysis of Ligeti's Lux Aeterna", *Ex Tempore*, vol. 2/1. University of California, San Diego, 1982.

2.1.1 Dans la première partie de l'œuvre (mesures 1 à 37, « block 1 » dans l'Exemple 4) on peut entendre le son *fa*, unisson de départ, chanté par deux des voix Soprano et Alto auxquelles vont se rajouter ensuite de façon échelonnée le reste des voix féminines. À la mesure 4 apparaît le premier *mi* à la première voix (Soprano), puis un *sol*, ensuite un *fa#*, etc. L'on peut en fait constater une extension graduelle du registre intervallique commençant par une seconde, peu après une tierce, puis une quarte juste suivie d'une quinte juste, etc. Cette mélodie est chantée par toutes les voix de femmes de manière « différée » (grâce au canon). Le son *fa* de départ disparaît ainsi dans l'ensemble contrapuntique flou tandis que, de ce « brouillard », émerge progressivement à partir de la mesure 24 la « cristallisation » de l'intervalle d'octave et unisson sur le son *la*, note finale du canon.

Ex. 5 : thème du canon mélodique qui naît à partir de l'unisson *fa* chanté au début de la pièce, mesures 1-37.

2.1.2 Au moment où la première voix Soprano atteint la note finale du canon à la mesure 24, c'est-à-dire au début du mot « *luceat* », s'ajoute à elle la première voix de Ténor octaviant la note *la*, tandis que le reste des voix Soprano, Alto, et désormais Ténor aussi, les rejoignent peu à peu dans la « cristallisation » de cet intervalle clair. À la mesure 37, fin de la première partie et début de la partie suivante (« block 2 »), le son *la* s'enchaîne à un accord *fa#*, *la*, *si* (cellule harmonique de tierce mineure, seconde majeure et quarte juste qui reviendra constamment) chanté en *falsetto* par les basses – qui apparaissent pour la première fois – quoiqu'un résidu d'une des voix Ténor se maintient, sous l'indication de *tenuto* puis *morendo*, privilégiant ainsi le fusion d'un état avec l'autre. Ce nouvel état harmonique est basé sur le mot « *Domine* » qui s'installe de manière homophonique et statique entre les mesures 37-41. Ce bloc sonore chanté par les basses génère à la fois un contraste timbrique par rapport aux voix féminines ainsi qu'un contraste textural d'une homophonie statique par rapport à la polyphonie du début (et celle qui suit).

The image shows a musical score for two parts: Tenors (T. 1, 2, 3, 4) and Basses (B. 1, 2, 3). The Tenors part is on a treble clef staff with a 2/4 time signature. It features a note on the second line (F4) with a tenuto mark and a crescendo hairpin labeled 'morendo'. Above the staff, there are two annotations: '(T.2)' with an arrow pointing to the note, and '(unisson Ténors)' with a bracket over the note. The Basses part is on a bass clef staff. It features a note on the second space (F3) with a falsetto marking and a crescendo hairpin labeled 'morendo'. Below the staff, the word 'DOMINE' is written in capital letters.

Ex. 6 : passage de la fin de la première partie à l'accord statique chanté par les basses, puis, début du nouveau canon polyphonique, mesures 37-39.

Ce bloc homophonique est structurellement important car il sépare deux grandes sections polyphoniques. Aditionnellement, le mot « Domine » brise en quelque sorte l'indiscernabilité textuelle initiale, avec, momentanément, une intelligibilité majeure par rapport au texte déployé dans les canons polyphoniques, ce qui aura une importance particulière dont nous parlerons ultérieurement.

2.1.3 À la fin de ce bloc statique s'ajoute la strate des Ténors à partir de la levée de la mesure 40, où l'unisson en *fa#* marque le début d'un deuxième canon et d'un nouvel état harmonique, polyphonique cette fois-ci (« block 3 »). De la même façon que le *la* chez la voix de Ténor sert à relier la fin du premier canon avec le bloc « *Domine* », le *fa#* chanté précédemment par les basses sert de liaison et de fusion avec l'état harmonique naissant. Ce canon qui évolue entre les mesures 39 et 88 reproduit le même type de comportement que celui du premier canon, c'est-à-dire qu'à partir de l'unisson se dégagent des ramifications qui donneront forme au tissage polyphonique, le tout, encore une fois, conduit par un canon mélodique. Or, à cette partie chantée principalement par les Ténors vont s'ajouter peu à peu des blocs qui augmenteront la densité vocale, d'abord les Basses suivant la trame canonique commencée par les Ténors, puis les Altos et les Sopranos simultanément, développant une polyphonie « propre » par section.

Au moment de l'entrée des voix Soprano et Alto, elles chantent ensemble l'accord récurrent dans *Lux aeterna* et dans le répertoire *ligetien* : les notes *Sol, Sib, Do*, contenant les intervalles de tierce mineure, seconde majeure et quarte juste (ainsi que leurs renversements), dont nous verrons ultérieurement que le rôle sera crucial. De cet accord chez les voix féminines se dégagent d'un côté un canon (le troisième déjà) à partir du *Sol* aigu (et jusqu'à un *Ré*), et d'un autre côté, le plan des Alto jouant des alternances rythmiques autour des trois notes en question faisant ainsi un accord statique mais, différé rythmiquement – un effet « à la *farben* » de Schoenberg.

canon chez les Ténor (fin mesure 39) entrée des Basses (fin mesure 46)

CUM SAN - CTIS TU - IS CUM SAN - CTIS TU - IS IN AE - TER - NUM QUI - A PI -

US ES IN AE - TER - NUM QUI A PI - US ES QUI A PI - US ES (DO -

entrée des voix Soprano et Alto (fin mesure 61)

(canon chez les Soprano)

RE - QUI - EM AE - TER - NAM DE - NA E I(S)

(notes de l'accord Sol, Sib, Do jouées par les Alto)

Ex. 7 : canon chanté par les voix Ténor et Basse entre les mesures 39-88. Les basses ne rejoignent la ligne principale qu'à partir de la note *Ré* et jusqu'à la fin. Puis à la fin de la mesure 62 apparaissent les voix Soprano et Alto en chantant l'accord *Sol, Sib, Do* mentionné juste avant à l'intérieur du canon masculin. Tandis que les Alto répètent ces notes, les Soprano chantent le troisième canon. Les voix féminines s'éteignent à la mesure 79.

Les mêmes paroles chez les Soprano sont reprises par les Alto qui musicalisent chaque syllabe avec la cellule *Sol, Sib, Do* dont les notes sont constamment reparties entre les 4 voix dans ce même ordre mais avec de rythmes différents.

	RE	QUI	EM	AE	TER	NAM	DO	NA	E	I(S)
Alto 1	<i>Do</i>	<i>Sol</i>	<i>Sib</i>	<i>Do</i>	<i>Sol</i>	<i>Sib</i>	<i>Do</i>	<i>Sol</i>	<i>Sib</i>	<i>Do</i>
Alto 2	<i>Sib</i>	<i>Do</i>	<i>Sol</i>	<i>Sib</i>	<i>Do</i>	<i>Sol</i>	<i>Sib</i>	<i>Do</i>	<i>Sol</i>	<i>Sib</i>
Alto 3	<i>Sol</i>	<i>Sib</i>	<i>Do</i>	<i>Sol</i>	<i>Sib</i>	<i>Do</i>	<i>Sol</i>	<i>Sib</i>	<i>Do</i>	<i>Sol</i>
Alto 4	<i>Sol</i>	<i>Sib</i>	<i>Do</i>	<i>Sol</i>	<i>Sib</i>	<i>Do</i>	<i>Sol</i>	<i>Sib</i>	<i>Do</i>	<i>Sol</i>

Ex. 8 : paroles et cellule *Sol, Sib, Do* distribuées parmi les différentes voix Alto, mesures 61-79.

2.1.4 Un deuxième bloc homophonique sur le mot « *Domine* » apparaît chez les basses à partir de la mesure 87 (« block 4 » dans l'Exemple 4) déployant cette fois-ci trois accords, au lieu d'un seul aux mesures 37-41. De la même façon que dans la première section homophonique (« block 2 » dans l'Exemple 4, illustré aussi dans l'Exemple 6), un premier accord à trois sons suivant la même structure intervallique de tierce mineure, seconde et quarte juste est enlacé à partir de la dernière note de l'état harmonique précédent. Ainsi, la note *Mi* avec laquelle se finit le canon chez les Ténors et les Basses sert de liaison avec le bloc homophonique naissant. Cette fois-ci les voix sont placées dans le registre grave, contrastant ainsi avec l'accord chanté en *falsetto* dans le premier « *Domine* ». De même, la présence de ce nouveau bloc est légèrement renforcée par la dynamique *pp* au lieu de *ppp* dans le « block 2 ». L'accord *Mi, Sol, La* s'enchaîne à la triade *Mi, Fa#, La*, puis va vers un dernier accord mineur *Ré#, Fa#, La#* auquel se rajoute le début du dernier canon de la pièce chez les Alto, en partant de la note commune *La#*.

The musical score shows three staves: Alto (treble clef), Ténor (bass clef), and Basse (bass clef). The Alto part has a melodic line with notes marked with a sharp sign and an ellipsis (...). The Ténor and Basse parts show a homophonic block with three chords: DO, MI, and NE. The word 'morendo' is written above the Alto part and below the Bass part.

Ex. 9 : bloc homophonique sur le mot « *Domine* » chez les Basses, mesures 87-92.

2.1.5 Ce quatrième et dernier canon chez les Altos – correspondant à la dernière partie de l'œuvre (« block 5 ») – se déploie de la même façon que les trois canons qui le précèdent ; des mouvements intervalliques assez restreints privilégiant les degrés conjoints (une seule quarte juste introduit un peu plus de mouvement) dessinent la ligne imitative. De même que pour la partie centrale de l'œuvre avec le deuxième canon (voir l'Exemple 7), à cette ligne vont se rajouter deux blocs plus ou moins statiques avec des configurations vocales assez contrastées en termes de timbre. D'abord, l'apparition à la mesure 94 d'un bloc Soprano-Ténor chantant les notes *Fa#*, *La*, *Si* qui correspondent à l'accord *ligetien* de seconde, tierce et quarte, à partir de la note la plus aiguë (donc la note *Si*, coïncidant avec le *Si* chez les Alto) d'où bifurquent les deux notes restantes, s'enchaînant toutes dans la résonnance. Puis, la configuration Soprano-Basse, à partir de la mesure 101, se rajoute au moment où le canon chez les Alto chante le dernier *Si* de la ligne, enchaînant les notes *Si*, *Ré* et *Do* en créant un cluster diatonique avec la particularité du registre considérablement grave pour le *Ré*. Dans cette dernière configuration en « bloc », les voix de Sopranos n'apparaissent qu'à partir de la dernière note *Do*, s'amalgamant ainsi avec les basses ; les Sopranos semblent rajouter du « brillant » à la couleur timbrique précédemment dessinée par les Basses. Une fois que les deux blocs rajoutés atteignent la fin de l'indication *morendo*, il ne reste que la cellule intervallique de seconde majeure avec les notes *Fa* et *Sol* chez les Altos qui se prolongent statiquement pendant six mesures, disparaissant peu à peu du *morendo* jusqu'au *niente*. Ce dernier intervalle est suivi d'un silence absolu pendant au moins les mesures 120-126. La musique atteint le vide.

canon chez les Alto (mesures 90-119; fin de la pièce)

*apparition du bloc Soprano-Ténor (mesures 94-102)

**apparition du bloc Soprano-Basse (mesures 101-114)

(fin)

*accord joué par les voix Soprano et Ténor (mesures 94-102)

Soprano

Ténor

morendo

** accord joué par les voix Basse et puis Soprano (mesures 101-114)
mesure 110

Soprano

Basse

(morendo)

(morendo)

(morendo)

Ex. 10 : dernier canon chez les Alto, suivi de l'intersection de la configuration Soprano-Ténor (mesures 94-107), puis l'intersection de la configuration Soprano-Basse (mesures 101-114).

115

Alt 1 - 4: *morendo* ----- *niente*

A1

2

3

4

120 Chor tacet 121 122 123 124 125 126

S, A
T, B

Dauer: ca. 9'











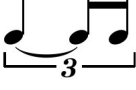
Ex.11 : fin de Lux aeterna (mesures 115-126).

2.2 Microstructures mélodiques et rythmiques : talea et color ; rythmes ; timbres et « coloration » ; « universalité » des microfigures mélodiques

2.2.1 Talea et color ; rythmes ; timbres et « coloration » : En ce qui concerne la construction rythmique de *Lux aeterna*, le compositeur a signalé que « l'articulation rythmique obéit à une sorte de “construction secrète”, qui s'apparente à la talea du motet isorythmique [...] ». ⁶¹ Dans son glossaire des termes techniques, Pierre Michel définit la talea comme « une cellule rythmique qui constituait l'un des deux principes de construction (avec la color) du motet aux XIV^e et XV^e siècles ; cette cellule était répétée et transformée de façon très subtile. » ⁶² De manière générale, on peut dire que tandis que la color désigne un contenu de hauteurs, la talea désigne un pattern rythmique dont la quantité de figures rythmiques ne correspond pas forcément (même, le plus souvent) au nombre de hauteurs, ce qui génère des décalages rythmico-mélodiques – d'où probablement l'intérêt compositionnel d'employer cette interrelation de paramètres. Si, dans cette œuvre, le contrepoint ne crée plus des clusters chromatiques comme dans *Atmosphères*, mais majoritairement des clusters diatoniques, cela est dû aussi, en partie, à la structure rythmique. Cette structure est assez précise, comme l'a déjà expliqué Pierre Michel : « il s'agit pour Ligeti d'accentuer (par leur durée) certains passages de la mélodie de base, donc certains rapports verticaux, et d'organiser ainsi une suite de superpositions plus ou moins denses. » Le musicologue nous dit ensuite que, malgré l'impossibilité de reconstituer la technique de talea employée (tellement elle a été déformée au cours de la composition), l'on peut tout de même remarquer que le compositeur a utilisé onze éléments rythmiques de base, c'est-à-dire des cellules rythmiques précises qu'il aurait réparties dans les différentes voix :

⁶¹ G. LIGETI, « Lux Æterna », *L'Atelier du compositeur, op. cit.*, p. 231.

⁶² P. MICHEL, « Glossaire des termes techniques », *op. cit.*, p. 252.

Division par 4	$1 + 3$ 	$2 + 2$ 	$3 + 1$ 	
Division par 5	$1 + 4$ 	$2 + 3$ 	$3 + 2$ 	$4 + 1$ 
Division par 6 (ou 3)	$1 + 5$ 	$2 + 4$ $(1 + 2)$ 	$4 + 2$ $(2 + 1)$ 	$5 + 1$ 

Ex. 12 : figures rythmiques employées dans *Lux aeterna*, reproduction du tableau fait par P. Michel.⁶³

Le catalogue de figures rythmiques présenté par Pierre Michel montre les différentes divisions du temps exposées au long de la pièce. Ces trois divisions (par 4, par 5 et par 6) sont distribuées de la manière suivante entre les voix :

- division par 4 : soprano 3 et alto 2
- division par 5 : soprano 2, altos 1 et 4
- division par 6 : sopranos 1 et 4, alto 3.

À part l'aspect structurel de la distribution (relativement régulière) des rythmes entre les voix – écrit Pierre Michel – « la superposition de ces divisions différentes du temps permet au compositeur d'écarter toute impression de pulsation et de renforcer, avec les entrées imperceptibles (*pp*) des voix, l'effet de continuité recherché. »⁶⁴ La souplesse du traitement rythmique au service d'un discours esthétique basé sur une matière « infinie », continue et presque statique, est un point qui a été explicité aussi par Ligeti lui-même lorsque, en signalant la ressemblance de la construction rythmique de *Lux aeterna* avec la technique de *talea*, il insiste sur les différences :

⁶³ P. MICHEL, « Notes Analytiques », *op. cit.*, p. 222.

⁶⁴ *Ibidem*.

[...] à cette différence près que *Lux aeterna* ne présente aucune structure rythmique rigide. Au contraire, la succession de type *talea* se modifie d'après certaines lois propres à chaque voix, et, dans ce réseau rythmique, toutes les voix sont reliées entre elles. Par conséquent, la construction est d'un côté moins stricte que dans la technique de *talea*, car l'ordre rythmique n'est pas complètement fixé, et plus stricte d'autre part, car toutes les voix sont toujours ordonnées rythmiquement.⁶⁵

Mais quelles sont exactement ces autres « lois propres à chaque voix » dont parle Ligeti ? On ne peut que soupçonner qu'il s'agit, de la part du compositeur, d'une favorisation envers la structure du canon polyphonique, de la métamorphose des états harmoniques et des « cristallisations d'intervalles » accentuées et dans lesquelles coïncident subitement – et non par hasard – plusieurs voix. D'ailleurs, à propos de cet enrichissement timbrique produit par la coïncidence rythmique des voix, ou, si l'on veut, cette « *coloration* des registres » (à ne plus comprendre selon l'acception de la technique *color*, mais plutôt timbriquement), Ligeti a écrit que :

[Les registres vocaux] ont ici une fonction constructive, en particulier l'octavation claire des sopranos aigus et des ténors pour l'expression « *luceat* », l'opposition entre les hauteurs des basses en voix de fausset et de la basse profonde pour « *Domine* », enfin la conduite des quatre voix d'alto dans l'extrême grave qui, malgré la prépondérance du pianissimo, illumine sombrement la fin de la pièce de sa couleur d'une intensité caractéristique.⁶⁶

2.2.2 « Universalité » des microfigures mélodiques : l'analyse mélodique technique et générale maintenant terminée, nous voudrions entrer dans le questionnement des implications de ce choix d'intervalles mélodiques, c'est-à-dire, les intentions discursives et esthétiques qui semblent se loger dans ces microfigures mélodiques. Nous avons déjà évoqué le commentaire du compositeur : « *Lux aeterna* repose sur un système harmonique quasiment diatonique – les tournures chromatiques n'y jouent qu'un rôle subsidiaire ». En effet, si l'on regarde de près les cellules mélodiques qui intègrent chacun des quatre canons, ainsi que les blocs plus homophoniques statiques qui se superposent à ces canons, on constatera à chaque fois, au lieu d'une seule grande ligne diatonique ou chromatique, des cellules diatoniques qui se suivent les unes après les autres et qui s'inscrivent néanmoins dans un contexte mélodique et harmonique non-diatonique à une échelle plus large.

⁶⁵ G. LIGETI, « *Lux Aeterna* », *L'Atelier du compositeur*, op. cit., p. 231.

⁶⁶ *Ibidem*.

Il est possible d'illustrer ce comportement à partir de plusieurs axes. Quelques constantes semblent s'y manifester. Par exemple, le passage d'une cellule diatonique à une autre semble être défini par un changement de direction. En fait, deux cellules diatoniques proches ou semblables peuvent très bien se suivre mais on ne trouve jamais deux secondes mineures de suite dans la même direction (principe élémentaire du chromatisme mélodique), ce qui explique mieux la phrase de Ligeti quand il dit que « les tournures chromatiques n'y jouent qu'un rôle subsidiaire ». En analysant le premier canon au début de la pièce, on peut observer comment l'unisson *fa* s'étend peu à peu vers des cellules ou des microfigures mélodiques de plus en plus grandes. Les liaisons de phrase signalent ces différentes microfigures divisées selon la direction mélodique (ascendante ou descendante). De la même façon, les liaisons plus amples qui englobent deux ou plusieurs cellules permettent de comprendre les multiples microfigures dont la direction varie, tout en gardant une même couleur diatonique :

The image shows two staves of musical notation in treble clef. The first staff contains a sequence of notes with several intervallic groupings indicated by brackets and labels above the staff: '2m' (two minor seconds), '(3m)' (three minor seconds), '2M' (two major seconds), '3M' (three major seconds), '4J' (four conjuncts), '5J' (five conjuncts), '6J' (six conjuncts), and '7M' (seven major seconds). The second staff continues the melodic line with a large bracket labeled '(8J)' (eight conjuncts) spanning across the notes.

Ex. 13 : « cellules » ou « microfigures » mélodiques étendant le registre d'intervalles, premier canon, début de la pièce.

En général, l'écriture témoigne d'un usage de différentes combinaisons ou permutations des intervalles mélodiques diatoniques par degrés conjoints : principe d'engendrement de toute gamme modale ou tonale, de toute série de notes. Ces combinaisons diatoniques par degrés conjoints ne sont autre chose que les possibilités suivantes :

- seconde mineure suivie d'une seconde majeure
- seconde majeure suivie d'une seconde mineure
- seconde majeure suivie d'une seconde majeure

C'est ainsi que les traits d'un caractère « universel » commencent à apparaître, caractère que nous développerons plus en détail ultérieurement. En tout cas, il semblerait dans un premier temps que cette universalité se manifeste dans *Lux aeterna* par l'utilisation de toutes les cellules mélodiques que l'on peut trouver simultanément tant dans le système tonal que dans le système

modal ou atonal (car aucune logique purement « tonale » n'y est présente). Ce comportement d'une « archéologie de la musique » (occidentale tout du moins) est inhérent à toute la pièce, il suffirait de regarder et/ou d'entendre de près les quatre canons ainsi que les blocs sonores qui s'y rajoutent, pour constater ces embryons, ces cellules ou microfigures mélodiques qui font apparaître – tel une « monade » – *toutes les mélodies au monde*, si l'on se permet l'allégorie. De fait, le tissage mélodique de *Lux aeterna* ne fait pas tant penser à une mélodie à proprement parler – laquelle tracerait une ligne directionnelle – que plutôt à l'alternance de petits carrés colorés d'un *Rubik's Cube*, dans le sens où, dans le contexte d'une totalité contenant « toutes les possibilités » de couleurs, chaque axe hétérogène permet de bouger ses parties internes, arrivant de temps en temps à la « cristallisation » d'une couleur particulière. Ces « cristallisations d'intervalles » étant principalement l'unisson, l'octave et l'accord formé par la superposition d'une tierce mineure et d'une seconde majeure, alternant les uns avec les autres. Nous reviendrons sur ce lien avec le *Rubik's Cube* dans la partie suivante du texte, à propos de l'harmonie dans *Lux aeterna*.

En dernier lieu, il reste à mentionner une autre référence compositionnelle qui aurait eu un impact secondaire dans le choix des notes, à savoir les hauteurs issues du spectre harmonique. Dans un entretien accordé à Pierre Michel par György Ligeti, tandis que le compositeur mentionne qu'il avait « donc utilisé les superpositions de deux secondes majeures ou celles de tierce mineure et de seconde majeure qui ne correspondent pas à un accord tonal, mais ne sont pas non plus des clusters. Je pourrais dire que cela représentait le négatif des possibilités tonales. » ; l'intention de ce choix complémentaire, qui affecte autant le domaine mélodique, harmonique que l'aspect timbrique, apparaît de manière assez explicite :

P.M : N'y avait-il pas également une raison acoustique à ce choix d'intervalles ?

G.L : Si, la gamme dite acoustique : *Sib, Do, Ré, Mi, Fa#, Sol*. Les harmoniques médium supérieures ont été beaucoup utilisées par Bartók et Debussy. Lorsque l'on va dans les harmoniques supérieures, on se rapproche du cluster, mais dans cette zone, on obtient un complexe diatonique. Il y a un moment, vers le milieu de *Lux aeterna* (dans la partie Requiem), où l'on trouve sur le *sol* plusieurs octaves. Il y a *Sib* et *Do*, puis *Fa#* et *Mi*. Cela donne, en se transformant, une sonorité métallique issue de la gamme acoustique, mais un peu brouillée. Il y a *Sol – Sib – Do*, c'est le même intervalle de quarte juste. Cela peut s'intégrer à un spectre harmonique. Avec les mélodies horizontales qui deviennent verticales grâce à la technique des canons, je produis des relations émanant d'un spectre harmonique brouillé, lequel donne ce timbre métallique. Le chœur lui-même n'est pas métallique, mais c'est comme si vous aviez une cloche, ou quelque chose du même genre. Cela provient de la superposition de sons harmoniques et non harmoniques selon un modèle que l'on trouve dans le spectre des cloches. Je synthétise une sorte de cloche imaginaire avec des voix humaines.⁶⁷

⁶⁷ P. MICHEL, « Entretiens », *op. cit.*, p. 182.

Puis, Ligeti explique que ce « noyau » de tierce mineure et seconde majeure (avec une quarte juste entre les extrêmes) deviendra ensuite un noyau d'intervalles qu'il utilisera beaucoup depuis *Lux aeterna*, car ce choix d'intervalles – dit le compositeur – « permet à la fois d'éviter le chromatisme et de ne pas retomber dans une tonalité. »⁶⁸ Et par « éviter le chromatisme », le compositeur entend aussi une opposition à son propre chromatisme (celui d'*Apparitions*, d'*Atmosphères*, du *Requiem*, etc.). En tout cas, la référence à la gamme dite acoustique ou aux partiels harmoniques doit être comprise non pas comme une justification de type « physico-naturaliste » de ce choix d'intervalles, mais plutôt comme une *coloration* timbrique.

Mais, pour revenir à la question de la gamme acoustique, l'aspect acoustique n'était naturellement pas le fondement de cette pièce. Je n'ai pas imaginé une quelconque démonstration d'un phénomène acoustique, pas du tout ! Durant la composition, j'ai eu une certaine idée de cette musique statique qui change très progressivement et, à un certain moment, au centre de l'œuvre, j'ai voulu produire ce son métallique et j'ai utilisé ce mélange de sons harmoniques et non harmoniques.⁶⁹

Nous estimons donc la référence au spectre harmonique comme un recours complémentaire (et non pas structurel) qui a une incidence particulière sur le timbre « métallique » à un moment précis de la pièce. Ceci, en partie, car la logique derrière les hauteurs de *Lux aeterna* reste pour nous logée dans ses lignes composées à partir de cellules diatoniques successives ; des microfigures mélodiques capables de forger *toutes les mélodies au monde* (« atomes » de la musique occidentale) et leur rapport avec le caractère « universel » sur lequel on reviendra après. Finalement, on ne saurait comprendre tout à fait ces mélodies en canon qui bifurquent à partir d'un unisson, qu'en regardant leur rapport avec l'harmonie. Voilà ce qui a toujours été l'intention du canon (et par conséquent de la micropolyphonie) chez Ligeti, à savoir, de « verticaliser » l'axe horizontal et vice-versa. Le canon, dit le compositeur, « me permet d'écrire mélodiquement une certaine succession que je veux rendre simultanée, verticale. »⁷⁰

⁶⁸ *Ibidem.*

⁶⁹ *Ibidem.*

⁷⁰ *Ibidem.*

2.3 Harmonies des sphères : états harmoniques et « cristallisation » d'intervalles ; volatilité ; métamorphose des états harmoniques ; immobilité mutante ; « universalité » de l'accord ligetien

2.3.1 États harmoniques et « cristallisation » d'intervalles : D'un point de vue strictement harmonique, *Lux aeterna* est une exposition d'états harmoniques changeants. Nous pouvons comprendre ces divers états en rapport avec les couleurs des « champs sonores » variés gonflant et se contractant dans *Atmosphères*. Cela dans le sens où, encore une fois, les structures d'intervalles, écrit P. Michel, « sont soumises à une transformation constante, proche de celle des couleurs sonores de l'œuvre de 1961. Le traitement des “harmonies” ou des intervalles est marqué par l'expérience des champs sonores. »⁷¹ Dans *Atmosphères*, même si certaines configurations harmoniques internes dévoilent un certain diatonisme, le chromatisme résultant est permanent, tandis que, dans *Lux aeterna*, il y a une alternance entre des états passagers plus ou moins chromatiques en métamorphose constante, et des harmonies plus statiques et « claires » assimilables aux accords traditionnels. Pierre Michel signale tout de même que ces accords ne sont pas compréhensibles comme des accords harmoniquement « fonctionnels », mais plutôt « comme variations ou transpositions d'un état harmonique antérieur. »⁷² Il s'agit alors d'une harmonie qui, non seulement, échappe de manière évidente au cadre syntaxique tonal, mais dont les rapports verticaux – conclut Pierre Michel – « sont maintenant libérés de l'emprise jusqu'ici tenace du cluster. »⁷³ L'œuvre présente cinq grandes « surfaces » contenant les mutations d'un état harmonique vers un autre. Parmi les principales structures d'intervalles, comme nous l'avons déjà évoqué, se trouvent l'unisson, l'octave et surtout l'accord *ligetien*, lesquels se dévoilent comme les « cristallisations » les plus récurrentes et structurelles à l'œuvre. Au lieu du cluster, Ligeti privilégie donc la « cristallisation » de certaines « géométries » claires fonctionnant comme des « piliers », que ce soit la symétrie simple et parfaite de l'unisson ou de l'octave, ou bien, la légèrement asymétrique géométrie singulière que présente l'accord *ligetien*.

⁷¹ P. MICHEL, « Vers de nouvelles conceptions harmoniques » *op. cit.*, p. 73-74.

⁷² *Ibidem*, p. 74.

⁷³ *Ibidem*.

1	2	3	4	5
LUX AETERNA mesures 1-37	DOMINE mesures 37-61	REQUIEM mesures 62-86	DOMINE mesures 87-94	LUX PERPETUA mesures 94-120

Ex. 14 : schéma des principaux piliers harmoniques dans *Lux aeterna*, reproduction partielle d'un des schémas utilisés par Pierre Michel.⁷⁴

La façon dont les « cristallisations » de ces « géométries » principales s'effectue est largement définie par la technique micropolyphonique. Le rôle particulier de la micropolyphonie dans *Lux aeterna* est en fait celui de « brouiller » ou de « diluer » le passage d'un état à un autre. Ce brouillage est non seulement un brouillage d'ordre textural qui est produit par les voix entremêlées avec des décalages microrhythmiques, mais aussi un brouillage d'ordre chromatique. Bien que le chromatisme dans *Lux aeterna* ne soit pas permanent, sa présence n'en est pas moins décisive pour l'allure générale. Si Ligeti a voulu bâtir des piliers harmoniques clairs qui se cristallisent selon des « géométries » claires et se volatilisent peu à peu, c'est précisément grâce au chromatisme et à la texture dense des voix entremêlées, qui engendrent puis diluent un « état » harmonique important, qu'une telle cristallisation est effective et accentuée. Ce mouvement entre deux pôles complémentaires, celui des harmonies diatoniques claires – une fois cristallisées – et celui d'un chromatisme micropolyphonique rendant cette cristallisation possible, constitue la singularité de *Lux aeterna*, et aussi, la différence majeure par rapport à des œuvres comme *Atmosphères* ou le *Requiem*. Le musicologue Pierre Michel explique ce léger changement de paradigme chez Ligeti comme une alternative (et peut-être est-ce une émancipation même ?) à la neutralité écrasante du cluster chromatique, beaucoup plus présent dans ses autres œuvres « micropolyphoniques » et statiques des années 60 :

⁷⁴ *Ibidem*, p. 75.

La micropolyphonie de type chromatique avait toutefois ses limites, si le cluster offrait comme matériau musical de nombreuses possibilités [...] son caractère « neutre » par excellence empêchait un réel renouvellement d'une œuvre à l'autre. Ligeti [...] a adapté ensuite ses idées de transformations de couleurs sonores à une pensée plus « harmonique ». En partant d'un unisson, d'un intervalle quelconque ou d'un accord exposé clairement, il a utilisé la micropolyphonie pour transformer ce noyau harmonique en le « brouillant » progressivement. À la transformation de couleurs sonores succédait ainsi [...] la transformation d'harmonies ou la « cristallisation » d'intervalles. Un élément simple apparaissait, il se « brouillait » et un autre élément simple sortait de ce « brouillard ».⁷⁵

2.3.2 Volatilité, métamorphose des états harmoniques : On pourrait prendre n'importe quel canon en exemple pour constater le comportement de ces brouillards harmoniques. Par exemple, l'unisson *fa* du départ qui évolue vers l'intervalle d'octave sur *la* dans le premier canon, ensuite l'unisson *fa#* chez les ténors au début du deuxième canon qui se « brouille » d'abord vers l'accord *ligetien* accentué par l'entrée des Sopranos (*Sol, Sib, Do*) puis vers l'unisson *mi* chanté par les Ténor et les Basses sous l'indication *morendo* et qui deviendra ensuite partie de l'accord récurrent *Mi, Sol, La*, etc. En fait, on aurait tort d'essayer de réduire ces transformations à une lecture binaire entre les structures d'intervalles cristallisées (l'unisson, l'octave et l'accord *ligetien*) d'un côté, et de l'autre côté, du pur et simple chromatisme. Car, dès que l'on regarde de plus près, on se rend compte qu'à l'intérieur même de ces brouillards, de ces passages volatiles, se trouvent de tentatives fugaces d'un diatonisme éphémère. Le compositeur explique que « le brouillard se volatilise alors, de nouveaux contours surgissent, d'abord très vagues, puis de plus en plus précis [...] »⁷⁶ Encore une fois, l'allégorie du *Rubik's Cube* devient pertinente. Car, grâce aux microfigures mélodiques – placées comme des cellules diatoniques les unes après les autres –, à une harmonie quelconque (un « état » ou bien une homogénéité harmonique éphémère) se rajoutent peu à peu des notes « étrangères » du déploiement mélodique du canon, ce qui brouille tout de suite son homogénéité jusqu'à ce qu'une de ces « géométries » intervalliques ne se cristallise effectivement.

⁷⁵ P. MICHEL, « Les rapports texte/musique chez György Ligeti de Lux Aeterna au Grand Macabre », *Opéra: Revue Contrechamps* n° 4 [en ligne]. Éditions Contrechamps, Genève, 1985 (généré le 07 novembre 2017). Disponible sur Internet : <http://books.openedition.org/contrechamps/1719>. ISBN : 9782940599011. DOI : 10.4000/books.contrechamps.1719.

⁷⁶ G. LIGETI, « Sur Lux Æterna », *L'Atelier du compositeur*, op. cit., p. 234.

Essayons d'illustrer ceci dans les deux premiers canons par exemple, où les différentes cellules diatoniques qui les composent s'instaurent très brièvement comme des états homogènes qui se brouillent les uns les autres progressivement, jusqu'à ce que se produise une « installation » plus ou moins prolongée que les autres. Tout au long de la pièce, seulement certaines structures intervalliques y arrivent :



Ex. 15 : illustration du premier canon divisé en cellules diatoniques se diluant les unes après les autres.⁷⁷



Ex. 16 : *ibidem*, deuxième canon.

Le compositeur a lui-même décrit ce comportement harmonique qui favorise la continuité, une continuité qui se veut comme une métamorphose constante, non sans questionner la directionnalité fonctionnelle des enchainements de progression harmoniques traditionnels :

La particularité de cette écriture harmonique, c'est que les accords successifs n'y sont que très rarement liés entre eux : il y aurait plutôt une transformation progressive presque continue d'une harmonie à l'autre. Elle s'accomplit de la manière suivante : à l'intérieur d'un champ harmonique stationnaire apparaît tout d'abord une note « étrangère » puis une seconde, puis une troisième, etc., jusqu'à ce que le champ harmonique d'origine se trouble. Pendant cette zone trouble, les sons du prochain champ harmonique transparaissent déjà, cachés tout d'abord puis de plus en plus nettement jusqu'à ce que les sons du champ précédent aient totalement disparu et que la nouvelle harmonie s'impose à l'état pur.⁷⁸

⁷⁷ Les couleurs ne font qu'illustrer symboliquement l'homogénéité de chaque cellule diatonique. Les notes « frontalières » entre deux états ont été colorées en mélangeant la couleur de l'état précédent et le suivant, pour illustrer le « dégradé » d'un état vers l'autre.

⁷⁸ *Ibidem*, p. 230-231.

2.3.3 Immobilité mutante : afin d'atteindre cette métamorphose harmonique Ligeti recourt, comme pour *Atmosphères* et le *Requiem*, à une écriture avec de nombreuses voix, trait inhérent à la technique micropolyphonique. Si l'ensemble à seize voix se trouve à la limite de ce qu'on pourrait considérer comme un dispositif « massif », il permet néanmoins des transformations harmoniques de manière presque complètement continue. À cet égard, Ligeti a exprimé que *Lux aeterna* se trouverait dans un domaine intermédiaire, « dans lequel continuité et discontinuité alternent en irisation ; on entend des transitions harmoniques apparemment continues, mais avec aussi de temps à autre, l'espace d'un instant, des voix indépendantes, des “traces” mélodiques. »⁷⁹ Le compositeur a avoué son attirance pour ce domaine intermédiaire lors des choix esthétiques faits pour l'élaboration de l'œuvre, tout en étant conscient que « pour donner l'apparence de la continuité complète, on a besoin de beaucoup plus de voix, afin que les événements individuels discrets ou discontinus en grand amoncellement simultané soient perçus comme un continuum. »⁸⁰ La continuité totale avec des nombreuses voix avait déjà été employée dans les pièces orchestrales *Apparitions* (1958) et *Atmosphères* (1961) dont la trame seule des cordes se constitue de cinquante-six voix. Ce que cela semble suggérer n'est autre chose qu'une différenciation de degrés de densité de la technique d'écriture qu'est la micropolyphonie, cette fois-ci plus au service de la clarté émergeant des « brouillards » que de la saturation au sein de grands « tissages » chromatiques.

Dans *Lux aeterna* (1966) la micropolyphonie est un peu moins « micro » (voir la remarque sur le « domaine intermédiaire »). La description de la technique micropolyphonique est cependant indispensable à la compréhension des principes de composition de *Lux aeterna*. De plus, en élevant le nombre des voix, il est tout à fait possible d'associer la technique des transformations harmoniques de *Lux aeterna* à la technique micropolyphonique de la couleur de mouvement.⁸¹

Ligeti conclut dans ce texte *Sur Lux aeterna*, cité précédemment, qu'à la place d'une progression harmonique, *Lux aeterna* présenterait plutôt « une transformation harmonique progressive ou, si l'on préfère, une métamorphose organique d'une harmonie en une autre. »⁸² Cette transformation est donc dessinée grâce à un tissage dans la région « intermédiaire » entre la polyphonie et la micropolyphonie, région dont Ligeti se sert pour construire une musique immobile, cependant, en mutation permanente.

⁷⁹ G. LIGETI, « Sur Lux Æterna », *L'Atelier du compositeur*, op. cit., p. 234.

⁸⁰ *Ibidem*.

⁸¹ *Idem*, p. 235.

⁸² *Idem*, p. 231.

2.3.4 « Universalité » de l'accord *ligetien* :

Dans *Lux aeterna*, l'idée des harmonies claires, constituées de peu d'intervalles, provient directement de la conception d'une pièce chorale a capella. Les surfaces harmoniques ont dans cette œuvre la fonction de « piliers » de la construction [...]. Dès que les voix se perdent dans un champ de brouillage apparaissent les composantes de la nouvelle harmonie tenue, d'abord vaguement, puis de façon de plus en plus prégnante, jusqu'à ce que toutes les voix se rassemblent finalement dans l'espace de la nouvelle harmonie. Elle peut être aussi un unisson ou une octave dans certains cas limites, mais il s'agit le plus souvent d'un complexe composé d'une tierce mineure et d'une seconde majeure.⁸³

L'accord que nous avons dénommé *ligetien* jusqu'ici se compose d'une tierce mineure suivie d'une seconde majeure, avec donc une quarte juste implicite entre les notes extrêmes. Nous avons évoqué à plusieurs reprises l'importance structurale de cet accord, son rôle principal parmi les « cristallisations d'intervalles » en tant que la configuration « géométrique » et harmonique la plus récurrente parmi celles-ci, d'abord sur le premier « *Domine* » (*fa#*, *la*, *si*) puis sur le « *Requiem* » central de la pièce (*sol*, *sib*, *do*), ensuite sur le deuxième « *Domine* » (*mi*, *sol*, *la*, suivi du *mi*, *fa#*, *la* – mêmes intervalles mais en direction descendante) et dernièrement de façon brève à la fin de la pièce sur le « *Lux perpetua* » avec la voix basse qui chante un *ré* et les altos un *fa* et un *sol*, les deux seules notes qui vont se prolonger jusqu'après l'extinction des basses (voir l'Exemple 14 pour le schéma des principaux piliers harmoniques). Cet accord semble octroyer à la fois un deuxième trait d'un possible caractère « universel » dans *Lux aeterna*. De la même façon qu'avec le premier trait décrit précédemment, c'est à dire l'*universalité* des microfigures mélodiques contenant des cellules diatoniques propres aux « particules élémentaires » de la musique occidentale (d'où l'allégorie de *toutes les notes au monde*), l'accord *ligetien* contient, à son tour, tous les intervalles d'une gamme diatonique de manière implicite (par renversements) et explicite à certains moments précis de la pièce :

- Unisson – Octave
- Seconde majeure – Septième mineure
- Tierce mineure – Sixte majeure
- Quarte juste – Quinte juste

⁸³ *Idem*, p. 237.

L'accord *ligetien* est une « géométrie » asymétrique singulière, comme il a été dit. Il s'agit, paraît-il, de la seule combinaison à trois sons (et donc la combinaison avec le moindre nombre de notes) capable de concentrer tous les intervalles simples issus d'une gamme diatonique, ou plus précisément, non chromatique. Deux sons, cela ne suffit pas ; quatre, plusieurs combinaisons ainsi que des redondances apparaissent. Comme nous l'avons dit, si les renversements d'octave, septième, sixte et quinte se trouvent implicites par moments, ils apparaissent tout de même de manière explicite au moment de majeure densité de la pièce (voir Exemple 4) , c'est à dire au début du « *Requiem* » dans la partie centrale de l'œuvre, où toutes les voix chantent simultanément ces superpositions qui – d'après Ligeti – « ne correspondent pas à un accord tonal, mais ne sont pas non plus des clusters », juste avant de proposer ce que cette harmonie particulière a pu représenter pour le compositeur : « le négatif des possibilités tonales ».

The image shows a musical score for four voices: Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The Soprano part is on a treble clef staff with a G-clef, and the Bass part is on a bass clef staff with an F-clef. The Alto and Tenor parts are grouped together with a brace on the left. The music consists of several notes on each staff, representing a complex chord structure. The notes are: Soprano (G4), Alto (F4), Tenor (E4), and Bass (D3). There are also notes on the Alto and Tenor staves that are octaves higher or lower than the main notes, creating a dense harmonic texture.

Ex. 17 : accord *ligetien* de seconde majeure, tierce mineure et quarte juste, leurs renversements (septième mineure, sixte majeure et quinte juste) ainsi que des unissons et des octaves. Moment de majeure densité de la pièce, mesures 61-62.

Cette « géométrie » harmonique contenant « *tous les intervalles* » – d'un spectre, bien évidemment, diatonique et traditionnel de la musique occidentale – semble rejoindre les microfigures mélodiques pour constituer une constellation cherchant à incarner un certain caractère « universel » présent dans *Lux aeterna*. Ayant déjà mentionné ces deux éléments qui rendent possible ce caractère, nous approfondirons les enjeux liés à la définition d'une telle *universalité* dans la dernière partie de l'analyse. En tout cas, la portée de cet accord-géométrie reste indéniable dans l'œuvre. C'est peut-être pourquoi sa « domination » harmonique est un fait pour le musicologue Pierre Michel : « L'œuvre révèle cinq grandes transformations d'intervalles ou d'harmonies dominées par le modèle tierce mineure–seconde majeure (compris à l'intérieur d'une quarte). »⁸⁴

⁸⁴ *Ibidem*, p. 76.

On peut affirmer à ce stade que la technique harmonique prédominante dans *Lux aeterna* est clairement le passage progressif d'un état harmonique à un autre par le biais des « brouillages » chromatiques resserrés tendant vers des « géométries » claires. Cependant il y a, à des endroits bien précis, et plutôt de façon contrastante avec la tendance de la pièce, des successions directes d'harmonies qui signalent à la fois les sections formelles (notamment les deux moments homophoniques sur le mot « *Domine* »). Comme le dit le musicologue Pierre Michel, « la transformation graduelle devient donc le principe de la construction harmonique. » Cette technique prédominante de transformation progressive s'effectue par le biais d'une métamorphose des états harmoniques, et plus dans le détail, par une « volatilité » des microfigures mélodiques diatoniques qui créent une homogénéité harmonique éphémère, à l'intérieur même des zones de « brouillard » qui relie une cristallisation d'un intervalle avec une autre. Ainsi, entre les différents moments harmoniques, l'on passe des « géométries » claires, espacées et simples, à des états de « brouillage » plutôt mouvementés, saturés chromatiquement et donc resserrés, contractés, géométriquement. Tous ces comportements du phénomène harmonique taillent directement depuis l'intérieur les bords indiscernables d'une forme musicale insaisissable, catégorie à laquelle nous passerons ensuite. C'est ce que semble dire Pierre Michel quand il écrit que « la forme de *Lux aeterna* correspond donc à une succession de transformations harmoniques (avec toutes les extensions et réductions de l'ambitus qui les accompagnent) ». ⁸⁵

⁸⁵ *Ibidem*, p. 77.

2.4 Deuxième considération sur la lumière (conclusion) : du rythme, du timbre et de l'harmonie au relief, à la couleur et à la géométrie

Nous pouvons déjà souligner que la catégorie de la « lumière » en musique semble donc se construire à partir de configurations spécifiques des catégories du rythme, de l'harmonie et du timbre – des configurations qui seraient à leur tour des reconfigurations d'elles-mêmes par rapport à l'histoire de la musique écrite.

Dans un tel cadre, la catégorie du rythme serait à comprendre désormais comme du « relief », en d'autres mots, comme la surface « activée » qui apporte une vibration et une texture nécessaire à la lumière. Par exemple, nous avons vu comment dans *Lux aeterna* les moments de « brouillage » harmonique sont rendus possibles grâce à l'entremêlement des voix très légèrement décalées entre elles par des microrhythmes – comportement propre aux tissages chromatiques de la *Bewegungsfarbe* –, alors que les intervalles « cristallisés » sont accompagnés d'une stabilité quasi statique, souvent homophonique, les voix étant superposées verticalement en bloc tels des piliers immobiles.

Également, le timbre n'est plus un « préformé » déterminé par l'organologie instrumentale ni un sous-produit de l'orchestration, mais plutôt, il est ce qui donne de la couleur à la lumière, c'est-à-dire, son ton, sa « température » (tel que l'on passe d'une lumière « chaude » à une lumière « froide ») ; mais aussi sa texture – qui est à son tour complètement tissée par le rythme en tant que relief – et aussi sa « brillance » – de l'« opacité » à la « transparence » – par son association avec une harmonie qui est soit resserrée chromatiquement, soit espacée.

Finalement, l'harmonie, plus que soumise ou opposée au principe d'organisation syntaxique qu'est la tonalité, est désormais conçue depuis la richesse non fonctionnelle de ses structures internes, ou, comme nous l'avons décrit jusqu'ici, par ses pures qualités « géométriques ». Dans une telle optique, il s'agit des formes variables de distances intervalliques selon des degrés de symétrie ou d'asymétrie, ou alors, de l'espacement ou du resserrement, de la clarté ou de la saturation chromatique. On peut penser – au risque d'accentuer l'allégorie – que la « géométrie » en musique ressemble aux formes que prend la lumière une fois posée sur les objets du monde ; objets dont elle dépend pour se manifester.

De telle sorte que *Lux aeterna* se comporte comme un paysage délicat, presque immobile, et cependant en métamorphose constante. À partir d'un « relief » micropolyphonique, aussi bien vibrant que statique par moments, l'écriture musicale cherche à évoquer une « lumière éternelle » éblouissante qui s'engendre depuis l'immanence du matériau sonore. Ceci grâce aux

harmonies « claires » et volatiles, c'est-à-dire, aux cristallisations d'intervalles clairement espacés depuis des « brouillages » chromatiquement serrés, à la géométrie structurale de son accord central ainsi qu'à la *coloration* timbrique constante – particulièrement remarquable aux moments où la gamme acoustique est employée pour son timbre « métallique » et « brillant ».

C'est donc ainsi que se construit la « pure lumière blanche » dont parle Deleuze. Elle se trouve à l'entrecroisement de l'ensemble de processus mis en place dans *Lux aeterna*. Mais plus spécialement, elle émerge du « processuel » en-soi, ou pour le dire autrement, de la « friction » qui se produit au sein de ces « brouillages » se « cristallisant » jusqu'à se figer. Car c'est là que se situe « la pure différence » en tant que singularité cinématique, c'est-à-dire, en tant que mouvement « différentiel » en train de se faire. Voilà le pur phénomène de la différence propre à l'immanence, telle que nous l'avons introduite, et qui semble relier l'« Idée » du son chez Cage – ce « champ problématique » où les « coefficients » (hauteurs, timbre, durées) sont interdépendants entre eux par pure variabilité de vitesses – avec celle de Ligeti. Ainsi, tout comme il y a une « Idée » du son chez Cage, il y aurait une « Idée » de la « lumière musicale » chez Ligeti, toutes les deux s'alignant dans la pensée *bergsonienne* de l'« Idée » immanente de la couleur. Désormais, nous l'avons dit, « les différentes couleurs ne sont plus des objets sous un concept, mais les nuances ou les degrés du concept lui-même. Degrés de la différence elle-même, et non différences de degré ». ⁸⁶ Alors ce renversement de choses chez Bergson et Deleuze, ou chez Cage et Ligeti, n'est autre chose qu'une réversibilité du transcendant externe vers l'immanence interne.

Mais ce qu'il y a de plus puissant dans ce repliement penchant sur l'immanence – de « la variation d'une vérité » à la « vérité d'une variation », dira Deleuze –, est que les concepts (l'« Idée » du son, l'« Idée » de la couleur, l'« Idée » de la lumière) ne se débarrasseront pas tout à fait de leur caractère « universel », contrairement à ce qu'on pourrait croire. Ainsi, comme le soutient Deleuze, la « pure lumière blanche » détient encore quelque chose d'universel au sein du singulier, tel une « monade », et c'est peut-être à partir de ces « bribes » d'universalité que l'on regagne un nouvel « accès » à la transcendance refoulée ; question dont nous parlerons ensuite.

La lumière blanche est encore un universel, mais un universel concret, qui nous fait comprendre le particulier parce qu'il est lui-même au bout du particulier. Comme les choses sont devenues les nuances ou les degrés du concept, le concept lui-même est devenu la chose. C'est une chose universelle, si l'on veut, puisque les objets s'y dessinent comme autant de degrés, mais un concret, non pas un genre ou une généralité. ⁸⁷

⁸⁶ G. DELEUZE, « La conception de la différence chez Bergson », *op. cit.*, p. 60.

⁸⁷ *Ibidem*.

3. Forme monadique : de l'œuvre d'art en tant que *monade* au potentiel monadologique

En tant que composition close, *Lux æterna* a naturellement un début et une fin, et, bien que l'allure générale de la musique soit statique, elle présente tout de même des transformations progressives. Elle évoque l'idée de l'infini, suscite l'impression que la musique était déjà là avant que nous ne l'entendions, et qu'elle durera toujours, même lorsque nous ne la percevrons plus.⁸⁸

Dans cette idée de Ligeti qui signale le paradoxe apparent entre l'aspect clos de l'œuvre, délimitée dans le temps comme toute musique, mais qui contiendrait à la fois et malgré ceci une certaine « infinitude » qui précède et dépasse l'instant musical, on perçoit la possibilité d'un rapprochement formel avec le concept de la *monade*.

La *monade* est un concept philosophique dont l'étymologie signifie « unité ». Chez les Grecs, cela se rapporte à l'unité première des nombres idéaux : monade, dyade, triade, tétrade.⁸⁹ La *monadologie*, comprise comme la science des monades est le titre de l'œuvre philosophique écrite en français, métaphysique, par le philosophe et mathématicien allemand Wilhelm Gottfried Leibniz en 1714. C'est à partir de Leibniz justement que le concept de *monade* sera repris, en passant indirectement par Goethe, dans la philosophie moderne, notamment chez Adorno au XX^e siècle, chez qui les œuvres d'art, en tant que phénomènes autonomes seulement compréhensibles à partir de leurs comportements internes, sont, au moins en partie, comparables à des *monades*. Il est peut-être pertinent désormais de revenir à notre définition sommaire de la *monade* évoquée précédemment comme étant une chose fermée sur elle-même, mais cependant ouverte vers l'extérieur et donc capable de contenir « l'universel », selon une certaine perspective. La lecture contemporaine que le philosophe et académicien belge Laurent van Eynde fait de la *monade* leibnizienne est particulièrement pédagogique et illustrative à ce propos :

Chez Leibniz, la monade définit la substance individuelle : les prédicats de l'individu lui sont réellement inhérents, c'est-à-dire que toutes les qualités de l'individu sont inscrites dans sa substance et la constituent [...]. Cela signifie alors aussi que rien ne peut advenir de l'extérieur à la substance. D'où le motif de la monade « sans porte ni fenêtres ». Mais cela ne veut pas dire que la monade soit indifférente, dans sa singularité close, au champ du réel. Tout au contraire, si rien ne peut advenir de l'extérieur à la substance, c'est parce qu'elle est déjà un monde en soi, c'est qu'elle contient l'universel.⁹⁰

⁸⁸ G. LIGETI, « Lux Æterna », *L'Atelier du compositeur*, op. cit., p. 233.

⁸⁹ Jean-Claude DUMONCEL, *La tradition de la 'Mathesis universalis'*. Platon, Leibniz, Russell, Paris, Cahiers de l'Unébévée, 2002, p. 76.

⁹⁰ Laurent van EYNDE dans Laurent van EYNDE et Sophie KLIMIS (dir.), « Éléments d'une épistémologie de la littérature », *Littérature et savoir(s)*, Bruxelles, Éditions Presses de l'Université Saint-Louis, 2002, pp. 21-40.

De son côté, le philosophe français, aussi contemporain, David Lapoujade, dans son livre *Les existences moindres* de 2017, sur la pensée d'Étienne Souriau, a explicité le rapport de représentation de ce « monde extérieur », c'est-à-dire, de l'universalité à l'intérieur d'une chose fermée comme la *monade* (ou l'œuvre d'art), cette fois-ci en soulignant le degré de logicité ordonnée sous laquelle cette universalité se manifeste : « On sait que, dans le système leibnizien, les monades sont sans porte ni fenêtre; si elles n'ont besoin d'aucune ouverture sur le monde extérieur, c'est parce que ce monde est inclus en elles sous forme de perceptions variées et ordonnées. »⁹¹

Parmi ces différentes approches du concept de la *monade*, il persiste, chez ces différents penseurs, la notion d'une substance individuelle unique et s'autosuffisant en elle-même, contenant néanmoins le reflet d'un univers extérieur, qui semble être valable pour toute *chose*, pour toute substance abstraite ou concrète, et même pour toute œuvre d'art. C'était déjà le cas chez Goethe, dont l'arrière-plan théorique comprenait à sa manière la théorie *leibnizienne* de la monade, comme le suggère Laurent van Eynde : « pour Goethe [...] chaque œuvre est une manifestation particulière et auto-suffisante de la vérité : c'est en ce sens que l'œuvre est à chaque fois une absoluité, au même titre que n'importe quelle autre œuvre. L'œuvre fait de l'individualité, de l'unique, une valeur absolue. »⁹² De Goethe, et d'Hegel surtout, Adorno héritera donc l'idée que dans l'objet autosuffisant qu'est l'œuvre d'art nous avons affaire à un « déploiement de la vérité. »⁹³ En tout cas – et au-delà de la (très complexe) notion de « vérité » –, cette reconnaissance du statut de substance « absolue » se suffisant elle-même invite à reconnaître une manifestation d'« universalité » au sein des singularités internes de l'œuvre. En fait, pour Adorno, c'est comme si le caractère *monadologique* était un des traits inhérents à la chose artistique : « On peut répliquer que les monades que sont les œuvres d'art conduisent à l'universel par leur principe de la particularisation »⁹⁴.

Si toute œuvre d'art peut être dite *monadique*, il est cependant intéressant de décrire dans ces lignes une sorte de potentialité monadologique présente dans *Lux aeterna* ; potentialité explicable autant à partir de sa manifestation formelle que de sa conception (dont Ligeti offre certaines pistes), dans un premier temps, puis, en remobilisant les différents traits précis et propres à cette pièce qui semblent dévoiler un certain caractère « universel » – indissociable

⁹¹ David LAPOUJADE, *Les Existences moindres*, Paris, Éditions de Minuit, 2017, p. 9.

⁹² Laurent van EYNDE, *op. cit.*, p. 22.

⁹³ Georg W. Friedrich HEGEL, *Esthétique, III*, cité comme épilogue par Th. W. ADORNO dans sa *Philosophie de la nouvelle musique*, Paris, Gallimard, 1979.

⁹⁴ Th. W. ADORNO, « L'art et les œuvres d'art », *Théorie esthétique*. Éditions Klincksieck, 2011, p. 253.

donc de l'« Idée » de la lumière elle-même, selon Bergson et Deleuze – déposé à l'intérieur de la musique. Ces traits précis ne sont autre que ce que nous avons nommé jusqu'ici comme *l'universalité des microfigures mélodiques* et *l'universalité de l'accord ligetien*, analysées précédemment, et dont il sera question – désormais en tant que « reflet monadologique » – à la fin de ce chapitre. Se rajouteront aussi à ces traits certaines considérations à propos du texte extrait de la Messe des morts.

Ainsi, formellement, ou plus précisément, phénoménologiquement, *Lux aeterna* est une exposition d'états harmoniques qui se volatilisent les uns après les autres avec, de temps à autres, la « cristallisation » de certains intervalles qui se figent comme des piliers sonores d'où se dégagent ensuite, à chaque fois, les bifurcations mélodiques qui brouillent à nouveau une harmonie qui semblait « cristallisée ». Ainsi, la volatilité reprend son cours jusqu'à ce qu'une autre cristallisation harmonique soit atteinte. Il faut dans ce sens rappeler que la pièce a capella s'inscrit en pleine période des années 60 chez le compositeur, période marquée par le questionnement et la négation d'une téléologie très profondément ancrée dans la conception de la musique classique. Cette négation prend ici la forme d'une musique sans aucun sens d'une claire directionnalité ; les intervalles piliers se cristallisent plus par l'« engendrement » des notes se cumulant peu à peu sur un même intervalle (et provenant de directions multiples) que par l'« achèvement » d'une ligne mélodique avec un début et une fin qui seraient déterminants en quelque sorte. Justement, les limites virtuelles dont parle Ligeti mettent en évidence qu'on ne rentre en contact avec la matière musicale que grâce à une ouverture très subtile (*pp*, « *all entries are very gentle* ») et qui se dissipera de la même manière (*morendo*) comme la fermeture de la porte d'une pièce dont on sait que les éléments resteront là même lorsque l'on s'éloigne.

Maintenant, *formellement* à proprement parler, il s'agit ici d'un processus qui semble pouvoir se prolonger infiniment, comme s'il nous appartenait d'entrer et de sortir de cet espace sonore sans contours – donc sans limites, ou qui transcende ses propres limites, comme quelque chose d'« éternel ». Son existence nous est en quelque sorte indépendante. À ce propos, on remarquera l'allégorie de la fenêtre s'ouvrant et se refermant, proposée par Ligeti, et qui n'est pas sans écho avec les diverses définitions de la *monade* :

Comme si une fenêtre était ouverte puis refermée : le paysage qui apparaît par la fenêtre ouverte reste inchangé, même lorsque la fenêtre est fermée ; néanmoins, il n'est visible qu'un temps. Ainsi, le début et la fin de la composition ne sont que des limites virtuelles d'une musique infinie en soi, et les processus ou modifications ne sont que des aspects imaginaires de l'immuable : le paysage toujours présent, immobile en soi, n'est pour ainsi dire pas immédiatement perceptible dans sa globalité : on y découvre au contraire toujours de nouvelles régions qui étaient, certes, déjà là alors qu'on ne les avait pas encore remarquées.⁹⁵

D'autres indications – qui semblent renforcer non seulement la virtualité ou « non-existence » des limites formelles de l'œuvre, mais aussi son caractère fortement « non-téléologique » – sont notamment le sous-titre de la pièce indiquant « *Wie Aus Der Ferne* » / « *From Afar* » – que l'on pourrait peut-être traduire par « depuis le lointain » – qui indique une volonté de faire surgir la matière musicale comme si celle-ci venait de loin, mais comme si elle « venait » en tout cas, invitant les interprètes à assumer le fait qu'elle existe déjà et qu'elle arrive parmi nous. De même, l'indication en bas de la première page de la partition « *Sing totally without accents ; barlines have no rhythmic significance and should not be emphasized* »⁹⁶ souligne une espèce de neutralité agogique, de refus du mouvement (même si des rythmes très précis y subsistent) afin de privilégier les transformations progressives imperceptibles qui sont, à leur tour, opposées aux délimitations rythmiques contrastées qui dramatiseraient l'apparition des éléments.

À ce premier caractère *monadologique* qui est son paradoxe formel en tant qu'objet clos, cependant sans contours ni limites (donc en quelque sorte, « infini »), se rajoute le deuxième caractère indispensable à la potentialité monadologique de la pièce, à savoir, la manifestation d'une « universalité » contenue dans certains éléments internes de cette musique. Comme nous l'avons déjà évoqué, ces éléments « universels » seraient, tout d'abord, la façon dont se tissent les microfigures mélodiques, privilégiant la confection de cellules primaires d'un diatonisme historique, traditionnel, « universel » au moins du moment que ces cellules sont les germes « matériels » de la musique occidentale. Ensuite, il y a le rôle central de l'accord ligetien en tant que cristallisation intervallique la plus récurrente. L'universalité de cet accord est définie par le fait qu'il contient « *tous les intervalles* » d'une gamme diatonique de manière implicite ou explicite, et se positionne comme une négation tant de la tonalité que de l'atonalité.

⁹⁵ G. LIGETI, « Lux Æterna », *L'Atelier du compositeur*, op. cit., p. 230.

⁹⁶ « Chanter totalement sans accents; les barres de mesures n'ont aucune valeur et ne doivent pas être emphatisées » (notre traduction).

Mais ce qui nous intéresse le plus est le fait qu’au sein de cette « condition monadologique » formelle, des éléments particuliers cherchent à faire vibrer une certaine « universalité » externe. Nous le savons, l’« universel » auquel aspire *Lux aeterna* correspond à celui de la lumière – « la lumière blanche est encore un universel », comme le dit Deleuze à propos de Bergson. Alors l’enjeu serait, en fait, d’expliquer comment cette « lumière éternelle », malgré son engendrement immanent, semble ne pas pouvoir s’empêcher de renvoyer à quelque chose d’allégorique (donc, d’un extérieur transcendant la musique). Nous ne pouvons donc pas ignorer que la lumière dont il est ici question fait référence à la vie comme allégorie de la genèse (« et la lumière fut »), et surtout à la « vie » – ou à l’état de transcendance, même – après la mort (*Lux aeterna luceat eis*, « que la lumière éternelle brille sur eux »), voire, au pur phénomène de l’existence, en fait. En ce qui concerne le potentiel monadologique particulier de *Lux aeterna*, il se peut tout à fait que nous soyons devant une musique où « l’idiomatisme de l’œuvre se trouve ainsi confirmée comme puissance transcendantale, et nous avons dès lors bel et bien affaire à un renversement de la dialectique de l’universel et du particulier »⁹⁷, comme l’explique Laurent van Eynde lorsqu’il dessine, dans la rencontre de Goethe et Adorno, « les contours d’une esthétique de la monade [...] »⁹⁸

Voici une des questions que nous reprendrons dans notre conclusion sur *Lux aeterna*, à savoir, comment s’opère un tel « renversement de la dialectique de l’universel et du particulier » au sein des éléments singuliers servant de « reflet monadologique ». S’agit-il d’un « renversement » ou bien d’une forme de négation, d’une désintégration ? En tout cas, il faudrait interpréter le « renversement » dont parle van Eynde plutôt comme une « médiation » afin de signaler qu’au fond, en référence à Adorno, le véritable rapport entre le singulier et l’universel consiste en « une interaction du général et du particulier, et n’impute pas de l’extérieur le général au particulier, mais le recherche dans les points de concentration des énergies de celui-ci. »⁹⁹ Autrement dit, pour qu’une « musique de l’immanence » – pour reprendre le terme de Safatle à propos de Cage – puisse se rapporter à l’universalité (avec ce que celle-ci contient d’extérieur et transcendant) sans sombrer dans l’antinomie, il faut que ce soit la particularité qui configure l’universel, et non pas inversement.

⁹⁷ L. van EYNDE, *op. cit.*, p. 24.

⁹⁸ *Idem*, p. 23.

⁹⁹ *Idem*, p. 25.

4. Texte : discours signifiant et figures inintelligibles ; à propos de l'oscillation et d'une cinématique « centrifuge » (introduction)

*Lux aeterna luceat eis, Domine
Cum Sanctis tuis in aeternum,
quia pius es.*

*Que la lumière éternelle brille pour eux, Seigneur
Au milieu de vos Saints et à jamais,
Car vous êtes miséricordieux.*

*Requiem aeternam dona eis, Domine
Et lux perpetua luceat eis.*

*Seigneur, donnez-leur le repos éternel,
Et faites briller pour eux la lumière sans déclin.*

Un autre aspect qui peut expliquer l'universalité contenue dans la *monade* qu'est *Lux aeterna* est le texte liturgique. Le texte latin suggère déjà, à première vue au moins, une certaine « universalité », si l'on admet le latin comme langue « mère » d'autres langues. Issu de la liturgie religieuse et spirituelle, il s'agit d'un texte qui enveloppe un sens de transcendance, de passage d'un plan à un autre, d'infinitude et d'éternité. Néanmoins, nous verrons ensuite que les moments d'incompréhensibilité du texte sont aussi révélateurs que le sens du texte lui-même.

Le choix du fragment¹⁰⁰ issu de la Messe des morts correspond à l'intérêt du compositeur – d'abord manifesté dans le *Requiem* – de développer le concept de l'infinitude en musique. La vraisemblance esthétique est spécialement remarquable avec le début du *Requiem*, où un chœur massif, pratiquement a capella, chante des surfaces harmoniques presque immobiles (avec la particularité que, dans le *Requiem*, la saturation chromatique est totale, contrairement à *Lux aeterna*) sur un texte où l'on trouve quelques-uns des vers que reprendra ensuite le compositeur :

L'idée de la « lumière éternelle », d'un état qui a toujours été, reste pratiquement immuable et durera toujours, se rapporte au passage correspondant du *Requiem* : le vers de l'« Introitus » *Et lux perpetua luceat eis* est composé de manière tout à fait similaire ; *Lux aeterna* développe donc la conception musicale de ce passage de l'« Introitus ». ¹⁰¹

Le choix tant du texte en lui-même comme celui de la langue latine apportent des connotations sémantiques et poétiques assez chargées. D'une part, comme il a été mentionné, le texte porte sur l'éternité, la transcendance, la clémence de la part des vivants envers Dieu pour qu'il donne le repos éternel à celles et ceux qui ont cessé d'exister sur ce plan et s'effondrent sous la « lumière éternelle », laquelle peut être interprétée comme l'au-delà, le cosmos, l'infini, l'univers, en somme tout ce qui n'est pas de l'ordre délimité de la temporalité et du monde physique en général. Ainsi, en tant que négation de ce monde physique, la lumière

¹⁰⁰ Traduction et texte: Centre de ressources dédié à l'art choral (CEN). cen-erda.fr . 51 rue de Chabrol, Paris.

¹⁰¹ G. LIGETI, « Lux Æterna », *L'Atelier du compositeur, op. cit.*, p. 230.

éternelle semble passer du côté de la métaphysique, opposée au plan des choses finies. Elle passe, aussi, du côté de l'atemporalité, voulant tendre vers l'éternité, opposée donc à ce qui est périssable ou temporel. D'autre part, le latin, comme nous l'avons dit, semble vouloir évoquer une certaine « universalité » linguistique, ancienne, « matérialiste » et historiquement sédimentée en tant que langue commune aux rites liturgiques catholiques ainsi qu'à une grande partie des savoirs occidentaux écrits – philosophiques, scientifiques, etc. – pendant des siècles et de manière courante jusqu'à la Renaissance.

Néanmoins, rien de tout cela n'est vraiment compréhensible à cause de la manière dont le texte est chanté. En fait, les paroles sont en quelque sorte enchevêtrées à l'intérieur d'une polyphonie dense, brouillée et différée rythmiquement à pratiquement chaque instant. Dans les quelques lignées dédiées aux rapports texte/musique dans la musique de Ligeti, le musicologue Pierre Michel décrit une telle volonté pour l'incompréhensibilité de la manière suivante :

La caractéristique la plus flagrante de ces œuvres chorales est l'incompréhensibilité délibérée des mots et phrases. Le chœur étant divisé à l'extrême (vingt voix dans les solistes dans le *Requiem*, seize voix dans *Lux aeterna*), et l'écriture chorale étant basée essentiellement sur le canon dans ces deux pièces, on comprend dès lors qu'il soit impossible de distinguer le texte latin de la Messe des morts.¹⁰²

Le propos de Pierre Michel est, au moins dans un premier temps, que la parole ici n'a donc pas un rôle signifiant mais purement « chosal », c'est-à-dire comme si les connotations attachées aux mots s'étaient diluées, ne laissant que le corps matériel des mots : « Le texte n'est pas utilisé ici pour lui-même, il a une fonction purement musicale ; la structure des mots et la "couleur" de leurs voyelles sont d'un certain point de vue aussi importantes que les sons eux-mêmes [...]. »¹⁰³

Afin de comprendre la force chosale de ce texte pour la plupart du temps inintelligible il serait plus que pertinent ici d'évoquer l'incontournable *Discours, figure* de Jean-François Lyotard, cette « critique généralisée du signifiant », comme la décrira Gilles Deleuze, membre du jury de cette thèse d'État¹⁰⁴. En effet, l'ouvrage de Lyotard est fondamental dans la mesure où il interroge directement ce « réel » que le langage discursif revêt trop souvent jusqu'à le substituer – au risque de le vider – en négligeant l'« épaisseur » propre des figures non signifiantes, autrement dit, immanentes. Lyotard choisit donc de faire l'éloge des figures – et

¹⁰² P. MICHEL, « Les rapports texte/musique chez György Ligeti de *Lux Aeterna* au *Grand Macabre* », *op. cit.*

¹⁰³ *Idem.*

¹⁰⁴ G. DELEUZE, « Appréciation » publiée dans *La Quinzaine littéraire* du 1-15 mai 1972. Voir G. DELEUZE, *L'île déserte et autres textes*. Les Éditions de Minuit, 2002, p. 299.

ceci dès ces « Notes sur la fonction critique de l'œuvre » de mars 1970, qui anticipent de peu *Discours, figure* – où celles-ci, loin d'être réduites à la surface de l'image plastique signifiante et représentative, seraient des objets existant selon un ordre qui leur est propre et qui est celui du « figural » ; un ordre « qui n'est celui ni du langage, ni de la transformation pratique ». ¹⁰⁵ Ainsi, Lyotard propose de prendre le parti des figures qui seraient désormais considérées comme des objets au plein sens du terme, et non plus comme des objets de perception ni comme du texte. Le défi épistémologique devient alors de faire le pari des figures, de choisir leur camp, en somme, de « défendre l'œil », comme le dit d'emblée Lyotard – tout en reprenant, comme le souligne Michel Makarius, « la dénonciation nietzschéenne des prétentions de la parole. » ¹⁰⁶

Alors, la thèse centrale de Lyotard qu'il nous intéresse de retenir ici, est que le « Discours » ne suffit pas à rendre compte de l'ontologie des « figures », notamment des comportements ayant lieu dans les œuvres d'art. Cela veut dire que « la signification n'épuise pas le sens [...] » ¹⁰⁷ des comportements des figures immanentes, mais ne serait qu'une de ses faces. Le sens figural – et avec lui sa force chosale – se trouve donc dans l'*épaisseur* des figures selon Lyotard ; voilà ce qu'on peut appeler le « noyau sensible de l'insignifiance ». ¹⁰⁸

Dans ces conditions, si le discours est cette parole signifiante qui revêt l'extérieur de la chose figurale, il semblerait que nous sommes, dans *Lux aeterna*, devant un usage du rapport texte-matière vocale qui semble privilégier la plasticité pure des voix dans sa richesse phonétique modulante, avec ses propriétés immanentes au service de cette « pure lumière blanche » qui « fait ressortir la différence » entre les teintes, en termes *bergsoniens*. Un exemple qui illustre cet usage de la matière vocale utilisée par son immanence figurale est celui du début de la pièce où, au sein d'une incompréhensibilité rigoureuse du texte, l'« épaisseur » phonétique accentue le mouvement clair-obscur – de l'« opacité » à la « transparence », selon Pierre Michel – et qui s'associe complètement au comportement de métamorphose et volatilité constantes.

¹⁰⁵ Jean-François LYOTARD, « Notes sur la fonction critique de l'œuvre » (1970), *Dérive à partir de Marx et Freud*, UGE, 1973, p. 231.

¹⁰⁶ Michel MAKARIUS, « Jean-François Lyotard, *Discours, figure*, Paris, Klincksieck, 1971 », *L'Homme et la société*, Numéro « Art littérature créativité », n° 26, 1972, pp. 261-262.

¹⁰⁷ J.-F. LYOTARD, *Discours, figure*, Éditions Klincksieck, Paris 1971, p. 135.

¹⁰⁸ « Il faudrait donc radicaliser la problématisation du *je* pensant et passer de « On » à « Ça », pour rendre compte de l'événementiel, du noyau de l'« insignifiance » qui habite autant le monde du langage que le monde visible. » dans Emine SARIKARTAL, « L'art figural selon Lyotard : autour de *Discours, figure* », *Philopsis : Revue numérique*, www.philopsis.fr, consulté en avril 2022, p. 3.

[...] début sur un unisson (*Fa*), « brouillage » progressif de type micropolyphonique, puis apparition graduelle d'une octave (*La*) dans le registre aigu. Cette évolution musicale, qui correspond totalement à l'idée de base de l'œuvre (la lumière), est complétée par un emploi subtil des possibilités sonores du texte (*Lux aeterna luceat eis*). Il y a en effet une relation étroite entre le degré de « transparence » ou d'« opacité » de la polyphonie et le degré de « clarté » des voyelles « u », « a », et « é », après quoi la sonorité du chœur s'œuvre peu à peu sur le « i » de *Luceat eis* ; le schéma clair-obscur-clair, propre à la musique, est également observé dans l'agencement des mots. En supprimant par ailleurs les consonnes des fins de mots (« x », « s », « t »), Ligeti joue ainsi sur le timbre du chœur, cela indépendamment des hauteurs, ce qui donne à l'œuvre une grande richesse de sonorités.¹⁰⁹

Cet usage de l'« épaisseur chosale » des mots permet donc au compositeur de renforcer, notamment par le biais des possibilités phonétiques, l'idée d'une transformation graduelle de la couleur sonore de l'œuvre, et donc de l'engendrement d'une certaine « lumière » propre, immanente, figurale. Néanmoins, malgré ce comportement presque constant du phénomène vocal en tant que matière « brute » modulante, il y a dans *Lux aeterna*, et ceci de manière très contrastante, l'apparition très ponctuelle de deux moments musicaux où la compréhensibilité du discours, de la parole signifiante, est mise clairement en avant – en tout cas sa compréhension est volontairement rendue possible grâce à l'homophonie en bloc – privilégiant ainsi brièvement la force du discours par rapport à la figure, dans les termes de Lyotard. Il s'agit des deux moments homophoniques où le mot *Domine* (Dieu) est chanté en stricte verticalité par les basses : « à cette composition de timbres où la polyphonie “dissout” souvent le texte en une sonorité globale, il [Ligeti] oppose parfois des passages où les mots sont tout à fait compréhensibles (les deux *Domine*) afin de créer les contrastes par l'apparition d'éléments rythmiques et harmoniques aux contours très nets. »¹¹⁰ Ainsi, d'un point de vue purement textuel, l'œuvre présente une sorte d'oscillation entre les deux catégories *lyotardiennes*, à savoir d'un côté le discours (la « signification ») comme représentation de sens externe et transcendante – « Dieu », mais surtout l'histoire véhiculée derrière le rite de la Messe des morts, la liturgie chrétienne, les notions de mort et d'éternité, etc. – et d'un autre côté la chose figurale (la « désignation »), avec ses propriétés immanentes, dont l'« épaisseur » volatile des phonèmes qui module entre des degrés d'« opacité » et de « transparence ».

¹⁰⁹ P. MICHEL, « Les rapports texte/musique chez György Ligeti de *Lux Aeterna* au *Grand Macabre* », *op. cit.*

¹¹⁰ *Idem.*

Ces deux types de manifestations textuelles-vocales ont lieu de manière alternée – ce qui renforce par ailleurs la symétrie de la pièce – correspondant à la succession de cinq moments :

1. Bloc 1 : polyphonie phonétiquement inintelligible « *Lux aeterna luceat eis* »
2. Bloc 2 : homophonie intelligible « *Domine* »
3. Bloc 3 : polyphonie phonétiquement inintelligible « *cum sanctis tuis in aeternam, qui a pius es in aeternam, Requiem aeternam dona eis* »
4. Bloc 4 : homophonie intelligible, « *Domine* »
5. Bloc 5 : polyphonie phonétiquement inintelligible « *et lux perpetua luceat eis* »

Les deux moments homophoniques apparaissent, nous l'avons vu, d'abord comme un seul accord statique chanté en *falsetto* par les basses dans le registre aigu, puis, distribué parmi trois accords (un accord par syllabe ; « do », « mi », « ne ») dans les extrémités du registre grave. Quoiqu'il en soit, une complémentarité de registre et de couleur harmonique y est effectuée, suggérant donc un certain équilibre entre les deux moments du mot *Domine*. Cependant, le rôle joué en parallèle par le reste du texte inintelligible reste prépondérant, et l'on peut désormais le considérer par sa force « en négatif ». Opposée au discours signifiant, l'inintelligibilité renvoie alors à la négation du verbe, à la non-identité, au non-idiomatique, en somme, au « néant » de la signification, comme visage de l'inconnu. C'est peut-être dans ce sens que l'on peut rapprocher le comportement textuel dans *Lux aeterna* d'un possible caractère « universel ». Autant le poids du discours signifiant « divin » de la liturgie cristallisé dans le mot *Domine* – et mobilisé par « l'universalité » du latin – que sa négation par le biais d'une indiscernabilité textuelle rigoureuse ne reposant que sur des modulations phonétiques de la *chose* brute, semblent tous les deux forger ce caractère. À ce propos nous pouvons rappeler l'idée d'Adorno selon laquelle l'aspect « religieux » de la musique résiderait justement en son langage qui, en se distanciant du langage signifiant, pointe de manière précise et cachée « la forme du Nom divin » :

Le langage musical est d'un tout autre type que le langage signifiant. En cela réside son aspect religieux. Ce qui est dit est, dans le phénomène musical, tout à la fois précis et caché. Toute musique a pour Idée la forme du Nom divin. Prière démythifié, délivrée de la magie de l'effet, la musique représente la tentative humaine, si vaine soit-elle, d'énoncer le Nom lui-même, au lieu de communiquer des significations.¹¹¹

¹¹¹ Th. W. ADORNO, *Quasi una fantasia*. Éditions Gallimard, 1962, p. 4.

Cinématiquement, l'oscillation entre l'inintelligibilité phonétique et l'intelligibilité discursive nous invite à percevoir une sorte de tension dialectique entre ces deux pôles au sein du langage musical. D'une part le discours en tant que structure externe de signes « fait violence à l'objet qu'il signifie » – comme l'écrit Emine Sarikartal – et « dans cet acte de signification, l'objet sensible perd son épaisseur pour devenir transparent comme un élément langagier »¹¹² ; pensons à l'« opacité » menant à la « transparence » de *Domine*. Or inversement, aussi, « le sensible comme désigné fait violence au langage par son opacité [...] »¹¹³, c'est-à-dire, que l'« épaisseur » immanente des figures se rapporte en négatif au discours signifiant ; en conflit, dans un sens. Nous aurions ainsi au sein du langage – au sein du langage musical de *Lux aeterna* – une oscillation entre d'un côté la signification discursive (le mot « Dieu », comme seul mot intelligible) et, de l'autre côté, la désignation (les figures phonétiques modulantes).

Néanmoins, la dimension figurale dont nous parle Lyotard n'est pas un tiers-lieu équilibré à mi-chemin entre la signification et la désignation, mais plutôt, le figural serait la conjonction de ces deux faces – interne et externe, peut-être – du langage. Car comme le soutient le philosophe, « le langage n'est pas un milieu homogène, il est scindant parce qu'il extériorise le sensible en vis-à-vis, objet, et scindé parce qu'il intériorise le figural dans l'articulé. »¹¹⁴ Autrement dit, Lyotard considère la signification et la désignation comme deux formes incomplètes de négativité, pour ainsi dire ; ce faisant, il dessine « les contours d'une relation non dialectique entre le réel et le rationnel. »¹¹⁵

Et c'est à partir d'un tel constat « non dialectique » que l'oscillation entre ces deux pôles révèle plus précisément la tendance cinématique de *Lux aeterna*. En fait, dans son rapport au texte, la musique n'oppose pas assez fortement la transcendance du discours signifiant à l'immanence des figures phonétiques modulantes pour que l'on puisse véritablement parler de dialectique. Par ailleurs, Ligeti n'en fait pas non plus la synthèse, mais plus concrètement, il les juxtapose. C'est-à-dire que l'écriture dessine la tendance cinématique de l'un de ces pôles envers l'autre. Surtout, l'écriture insiste sur le mouvement partant de l'immanence figurale de ces brouillages phonétiques indiscernables pour tendre vers la clarté discursive et transcendante du *Domine*. Il paraît donc que

¹¹² E. SARIKARTAL, *op. cit.*, p. 2.

¹¹³ *Ibidem*.

¹¹⁴ J.-F. LYTOARD, *op. cit.*, p. 13.

¹¹⁵ E. SARIKARTAL, « Langage et désir dans *Discours, figure* de Jean-François Lyotard », *Philopsis : Revue numérique*, www.philopsis.fr, consulté en avril 2022, p. 3.

la force pulsionnelle qui alimente ce mouvement est la tendance vers l'extérieur transcendant – l'allégorie qu'est la « lumière éternelle » ; le discours signifiant qu'est « Dieu » – qui se trouvait contenue dans les brouillages composant une telle lumière immanente. De telle sorte que ce qui se joue au niveau du texte illustre parfaitement ce qui a lieu à tous les niveaux et dans leur ensemble ; nous pouvons maintenant dire que l'œuvre a capella de Ligeti tisse en permanence une cinématique « centrifuge », c'est-à-dire, du dedans vers l'extérieur ; du « brouillage » au « cristallisé », de l'« opacité » à la « transparence » ; enfin, d'une « lumière immanente » vers celle, transcendante.

5.1 [Remarques conclusives (1)] « L'universel » : l'épicentre monadique ; Ockeghem, Ligeti et la transcendance

Certes, aucune démarche procédant par subsomption n'accède au contenu esthétique, mais sans moyens subsumants, aucun contenu n'est concevable ; l'esthétique devrait capituler devant l'œuvre d'art comme devant un fait brut. Ce n'est cependant que par son hermétisme monadologique que l'élément défini esthétiquement peut se rapporter au moment de son universalité.¹¹⁶

Nous avons défini jusqu'ici le caractère « universel » de *Lux aeterna* comme étant constitué d'un côté par les « microfigures mélodiques » contenant *toutes les notes au monde*, d'un autre côté, par la présence de l'accord ligetien contenant *tous les intervalles* (d'une gamme diatonique), puis, finalement par un texte latin qui, à son tour, est composé d'une part par le discours signifiant de « Dieu » et, d'une autre part, par les figures phonétiques modulantes et indiscernables comme négation du verbe, se dirigeant de l'immanence à la transcendance. Tout cela est censé de se concentrer – au moins d'après la logique de la *monade* – dans l'épicentre d'une forme musicale monadologique, comme le reflet d'une universalité qui se projette depuis l'intérieur de l'œuvre vers l'extérieur.

Néanmoins, comment pouvons-nous affirmer qu'il s'agit d'un reflet monadique de « l'universel », sachant que, si Ligeti construit une sorte de discours sonore « céleste » et statique (non téléologique, basé sur l'idée d'une « lumière éternelle » contenant une « archéologie » de la musique modale, tonale et atonale, etc.), nous sommes tout de même limités à l'histoire de la musique occidentale, centrée sur la liturgie chrétienne, et non pas sur celle « du monde », encore moins, de « l'univers ». En effet, la culture du compositeur est essentiellement une culture occidentale, celle qui s'est prétendue « universelle » violemment pendant des siècles et qui a

¹¹⁶ Th. W. ADORNO, « L'œuvre d'art comme monade et analyse immanente », *Théorie esthétique, op. cit.*, p. 252.

capitalisé ses propres valeurs et ses canons comme des modèles absolus à partir desquels mesurer l'ensemble des cultures. Certes, le lien de Ligeti à la tradition et à la modernité musicales est profondément défini par l'histoire de la musique européenne, néanmoins il s'y reconnaît – pensons aux techniques de contrepoint de la *talea* et le *color*, issues du motet médiéval et de la Renaissance – dans la même mesure où il s'en démarque, en tissant un langage musical propre et unique – pensons par exemple à la micropolyphonie *ligetienne* – ce qui rend difficile l'encadrement de son esthétique dans des courants tels que le sérialisme ou le néoclassicisme. Il en va de même pour le texte religieux, auquel Ligeti semble s'intéresser d'abord par la reprise d'une pratique compositionnelle ancestrale comme c'est le cas de l'écriture d'un Requiem. Ensuite, il y a la référence à Ockeghem – compositeur Franco-flamand du XV^e siècle – et à son *Requiem*, la première œuvre polyphonique de ce genre dont on conserve des traces. Car Ligeti trouve chez Ockeghem non seulement un modèle exemplaire pour son propre *Requiem* mais aussi des préoccupations esthétiques plus générales qui auront un impact sur ses œuvres des années 60 et qui portent principalement sur l'aspect flottant, atemporel et non téléologique de l'écriture musicale, ainsi que la quête, inséparable de ces aspects, d'un certain type de caractère « transcendant » en musique.

Dans sa thèse en philosophie intitulée *Ockeghem and Ligeti : The Music of Transcendence*, Carson Kievman défend que le point en commun le plus important entre ces deux compositeurs repose sur la recherche de construction d'un certain état de « transcendance » à partir de l'écriture musicale. Cet état, d'après Kievman, serait la conséquence directe du fait de tisser des lignes vocales échappant au « poids gravitationnel » des cadences, pour ainsi dire. Au sein du contrepoint vocal, donc, tous les deux chercheraient constamment à créer « des lignes musicales libres et fluides qui fuient la direction linéaire et sa clôture, en faveur de la surprise et la prolongation »¹¹⁷, et ceci notamment dans le but d'« étendre un passage musical sans référence cadentielle. »¹¹⁸ De son côté, Ligeti a lui-même cité à plusieurs reprises le travail d'Ockeghem à cet égard : « Je suis plus intéressé par Ockeghem que par Palestrina, car sa musique ne tend pas vers des points culminants. Dès qu'une voix s'approche d'un climax, une autre voix vient la neutraliser, comme

¹¹⁷ Citation originale : “The single most important factor in arguing for conceptual, musical and creative similarities between Ockeghem and Ligeti may be that each composer appears to have had a prevailing interest in using ambiguity (free flowing musical lines which eschew linear direction and closure in favor of surprise and prolongation) to extend a musical passage without cadential reference.” dans Carson KIEVMAN, *Ockeghem and Ligeti The Music of Transcendence*, soutenance à l'Université de Princeton pour le diplôme de “Doctor of Philosophy”, 2003, p. 14.

¹¹⁸ *Ibidem*.

des vagues dans l'océan. »¹¹⁹ Dans ce sens, Carson Kievman explique qu'autant Ligeti qu'Ockeghem ont eu la capacité « d'étirer la fabrication musicale sur une longue période temporelle sans atteindre aucune destination sonore particulière ». ¹²⁰ Ne pas atteindre de « destination » sonore particulière, cela correspond tout à fait au principe de négation de la téléologie, dont une des sources référentielles serait le travail de Johannes Ockeghem, comme l'explique Ligeti : « la continuité incessante chez Ockeghem, ce progrès sans développement, ce fut un point de départ à partir duquel j'ai commencé à penser en termes de textures sonores impénétrables. »¹²¹

C'est ainsi que l'on peut établir un lien entre ces deux compositeurs malgré plusieurs siècles d'écart. Leur intérêt pour une musique non linéaire, dotée d'une « continuité incessante », nous permet de repérer historiquement une certaine tradition esthétique et musicale profondément basée sur ce que nous avons jusqu'ici nommé une « téléologie négative ». Car si cette volonté apparaît de manière explicite dans la musique et les écrits de Ligeti, la démarche semble être aussi raffinée chez Ockeghem, chez qui la non-téléologique se montre comme une forme discursive construite tout autant volontairement. Voilà ce que semble affirmer par exemple le musicologue Franco-canadien Fabrice Fitch, auteur du livre *Johannes Ockeghem, Masses and Models*, en soulignant la force « négative » d'une « subversion » propre à l'écriture d'Ockeghem :

[...] les académiciens ont reconnu qu'il est beaucoup plus facile de discuter la musique d'Ockeghem en termes de négativité, plutôt qu'en positivité. Mais l'opinion générale d'après laquelle Ockeghem semble « éviter » [*to eschew*] les moyens traditionnels d'articulation formelle (tels que les cadences ou l'imitation « structurelle ») ce n'est que partiellement vrai : il ne fait pas tant les éviter que les subvertir.¹²²

¹¹⁹ Péter VÁRNAI, Josef HAUSLER, Claude SAMUEL, György LIGETI. *György Ligeti in Conversation with Péter Várnai, Josef Häusler, Claude Samuel, and Himself*. London: Eulenburg, 1983, p. 26.

¹²⁰ Citation originale : “Both of these composers, Ligeti and Ockeghem had the ability to stretch the fabric of music over an extended period of time without signaling any particular sonic goal [...]”. dans C. KIEVMAN, *op. cit.*, p. 15.

¹²¹ Citation originale : “The unceasing continuity of Ockeghem’s music, a progress without development, was one point of departure for me to think in terms of impenetrable textures of sound.” P. VÁRNAI, J. HAUSLER, C. SAMUEL, G. LIGETI, *op. cit.*, p. 26.

¹²² Citation originale : “[...] scholars have conceded that Ockeghem’s music is far more easily discussed in negative than in positive terms. But the oft-expressed opinion that Ockeghem seems to eschew traditional means of formal articulation (like cadences or ‘structural’ imitation) is only partly true : he does not so much eschew as subvert them.” dans Fabrice FITCH, *Johannes Ockeghem, Masses and Models*, Paris, Éditions Honoré Champion, 1997, p. 69.

Dans ce même esprit, Kievman fait aussi référence au musicologue Allemand Manfred Bukofzer qui explique comment cette négation volontaire des cadences chez Ockeghem aide à construire un état de « flottement infini », d'un point de vue mélodique. Sa description, basée sur une comparaison entre les styles d'Ockeghem et l'un de ses contemporains, Dufay, n'est pas sans écho avec l'infinitude évoquée dans *Lux aeterna*, mais également valide pour la non-directionnalité présente dans les œuvres de Ligeti de la même période :

L'évasion des cadences... cela explique la continuité vibrante tellement caractéristique de la musique d'Ockeghem... Le désir de créer un style incessamment flottant se manifeste fortement dans la construction mélodique. Tandis que les mélodies de Dufay (Caput Mass) progressent dans des phrases juxtaposées qui prennent de la direction et ciblent la cadence, le chevauchement des lignes d'Ockeghem planent parce qu'elles ne sont pas ancrées aux points cadentiels conventionnels. Pour cette raison elles manquent de la directionnalité solide des motifs de Dufay, car elles ondulent dans des courbes apparemment irrationnelles et sans contours, et ne sont attachées qu'à leurs propres progressions intervalliques. Leur particulière agitation délicate ainsi que leur flottement infini seraient peut-être plus correctement décrits par le terme de « mélodie infinie », qui est, en fait, plus approprié ici que chez Wagner.¹²³

Lorsque Bukofzer parle de la technique compositionnelle d'Ockeghem, il souligne un phénomène qui, anachroniquement certes, résonne étroitement avec l'écriture des canons « micropolyphoniques » chez Ligeti, à savoir, que « l'interdépendance des lignes autonomes est clairement reflétée dans la structure exceptionnellement complexe des phrases. Dans ce type d'écriture les voix ne coïncident pas dans leurs points de repos ; les phrases sont d'une longueur irrégulière et ne peuvent donc pas "cadencer" ensemble. »¹²⁴ Or, la thèse probablement la plus importante chez Bukofzer consistera à insister sur la nature profondément spirituelle et donc non seulement technico-intellectuelle de la musique du compositeur du Moyen Âge. Chez Ockeghem, créer une « ferveur statique » par le moyen du « masquage » (voire, d'élimination) du moindre sentiment d'« anticipation » du *telos* des lignes vocales s'inscrivait dans les sillages d'aspiration

¹²³ Citation originale : "The avoidance of cadences... accounts for the restless continuity so highly characteristic of Ockeghem's music.... The desire to create a ceaselessly flowing style manifests itself strongly in the melodic design. While Dufay's melody (Caput Mass) progresses in nearly juxtaposed phrases and receives direction from, and in turn sets a goal to, the cadence, Ockeghem's overlapping lines hover in midair because they are not securely anchored at the fixed points the cadence would normally provide. For this reason they lack directive forcefulness of Dufay's motives, undulate in seemingly contour-less and irrational fashion, and are bound only to their own intervallic progressions. Their particularly restive yet gentle quality and their endless floating would perhaps be most fittingly described by the term "endless melody" which is actually more appropriate here than in Wagner's music." dans Manfred F. BUKOFZER, *Studies in Medieval & Renaissance Music*, New York, Ed. Norton, 1950, p. 291.

¹²⁴ Citation originale : "The interdependence of autonomous lines is clearly reflected in the unusually complex phrase structure. In part writing such as this the voices do not coincide in their points of repose; the phrases are of uneven length and cannot, therefore, cadence together." dans *ibid.* p. 284.

de la *devotio moderna*¹²⁵. D'où également la pertinence, selon Bukofzer, de décrire en « négatif » l'écriture musicale d'Ockeghem ; l'élaboration d'une certaine forme de l'« inconnu » correspondrait en effet aux principes de cette « philosophie négative » prônée par la « Docta Ignorantia »¹²⁶, ouvrage représentatif de la *devotio moderna*. Voilà certains éléments au cœur du « mysticisme musical » d'Ockeghem. Bukofzer compare dans ce sens le réseau polyphonique chez Ockeghem aux « croisées d'ogives » des cathédrales gothiques dont les lignes structurales sont aussitôt entremêlées dans tous les sens, aussitôt cachées et indiscernables au sein d'une certaine « infinitude ». Le véritable objectif d'une telle musique serait donc de créer une expérience musicale « mystique » grâce aux lignes vocales tendant vers l'« infini » tout comme l'on tendrait vers la « transcendance » de l'inconnu métaphysique.

La musique d'Ockeghem a été justement associée à la ferveur statique de la *devotio moderna* [...]. Nous n'avons ici pas moins qu'une renonciation ambitieuse de l'organisation rationnelle de la musique, et c'est pourquoi nous pouvons justement parler de mysticisme musical. Les méthodes compositionnelles d'Ockeghem peuvent être analysées rationnellement, aussi irrationnels que ses effets puissent être. L'auditeur est privé de toute régularité apte à construire le sentiment d'anticipation ; il ne peut que suivre passivement les lignes se déroulant et se laissant porter par ses imprévisibles montées et descentes. Tel le style flamboyant des cathédrales gothiques où les piliers structuraux sont cachés derrière le réseau infini des croisées d'ogives qui sortent et s'entrelacent dans des ramifications apparemment sans fin, dans les Messes d'Ockeghem, aussi, le cantus firmus se trouve couvert par le flux des lignes irrationnelles et interminables. De manière significative, le manque d'articulation rationnelle ne peut être décrit qu'en termes négatifs, ce qui prenait une importance particulière dans la « philosophie négative » de l'époque – dans le *docta ignorantia* du mysticisme qui trouve sa grande dernière représentation chez Nicolas de Cues, dont la connexion avec la *devotio moderna* est assez connue.¹²⁷

¹²⁵ Encyclopaedia Universalis: « La *Devotio moderna* est un mouvement spirituel qui prit naissance aux Pays-Bas vers la fin du XIV^e siècle et atteignit son plus grand développement au cours du XV^e siècle [...] Dès les origines, les membres du mouvement donnent à leur spiritualité le nom de Dévotion moderne, montrant bien par là qu'ils ont conscience de la relative nouveauté de leur apport. Ils cherchent avant tout à favoriser la prière et la piété personnelles, grâce à une ascèse psychologique et intérieure. Le joyau de la *Devotio moderna* est l'Imitation de Jésus-Christ, le livre le plus lu dans le monde chrétien après la Bible. » www.universalis.fr/encyclopedie consulté en juin 2018.

¹²⁶ *De la Docta Ignorantia* est un ouvrage de Nicolas de Cues, écrit en 1440, consacré à Dieu (livre I), à l'univers (livre II) et à Jésus-Christ (livre III). « Nicolas de Cues part de ce constat banal : l'esprit humain est fini, tandis que son objet est infini. Or, comme il le note dès les premières lignes de son ouvrage, il n'y a pas de proportion du fini à l'infini, car "l'infini échappe à toute analogie." [...] L'infini se manifeste de manière négative, par la façon dont il transcende nos puissance cognitives : ce que nous en connaissons, c'est que nous ne pouvons pas le connaître. » dans Nicolas de CUES, *La Docte Ignorance*, Traduction, présentation, notes, chronologie et bibliographie par Pierre CAYE, David LARRE, Pierre MAGNARD et Frédéric VENGEON, Paris, Flammarion, 2013, p. 14.

¹²⁷ Citation originale : "Ockeghem's sacred music has been justly associated with the ecstatic fervor of the *devotio moderna* [Bessler, *Musik des Mittelalters und der Renaissance*, 237] [...] We have here no less than a far reaching renunciation of rational organization in music, and that is why we are justified in speaking of musical mysticism. Ockeghem's methods of composition can be rationally analyzed, however irrational their effects may be. The listener is deprived of any regularity that sets up the feeling of anticipation; he can only passively follow the unfolding of lines and be carried by their unpredictable rise and fall. Just as in the flamboyant style of the late Gothic cathedrals the

Ainsi, la thèse de Kievman sur la question de la transcendance chez Ockeghem et Ligeti s’achève avec une conclusion selon laquelle la construction d’une musique « téléologiquement négative » – privilégiant le flottement par rapport à la direction, la multiplicité de lignes par rapport à la netteté dramatiquement linéaire – viserait une contemplation atemporelle d’un espace musical qui serait, au moins métaphysiquement, « infini ». Les musiques « téléologiquement négatives » d’Ockeghem et de Ligeti aspireraient tangentiellement, cinématiquement, vers ce caractère de « transcendance » ; qu’elles y parviennent ou non a moins d’importance que le fait qu’en cela réside leur « force centrifuge ». Ce faisant, comme nous l’avons signalé par rapport à la forme « monadique » dans *Lux aeterna*, l’œuvre musicale est une chose plus grande que la somme de ses parties. Ce n’est donc pas surprenant que l’analyse de telles musiques, comme le conclut Kievman, fasse appel à une espèce de méthode *schenkérienne* « inversée » ; du plus petit au plus grand, et pourquoi pas, du singulier à l’universel. Voilà donc une des tendances cinématiques possibles à l’écriture musicale afin d’entrer en contact avec le vide, avec l’inconnu – avec *l’ignorantia* – et, d’une certaine manière, parvenir à effleurer ce qu’on a jusqu’ici nommé comme l’« universel » :

Les musiques de György Ligeti et Johannes Ockeghem ont en commun un cadre [*framework*] invisible sur lequel les compositeurs construisent des progressions indifférenciées d’un contrepoint massif. Le résultat de cet exercice de liberté et de sublimation de l’ego, est une œuvre musicale qui s’avère plus grande que la somme de ses parties. [Leurs œuvres] peuvent toutes être analysées sous une sorte de « méthode schenkérienne inversée » ; toutes peuvent être entendues capturer le « plan supérieur » à travers la négation, ou la sublimation du contenu structurel ; elles sont toutes non-référentielles de narratives individuelles ; elles aspirent à une expérience transcendantale via la musique ; elles contrecarrent les structures de direction linéaire grâce à des lignes musicales dissociées, de toute évidence libres et flottantes, au moyen desquelles l’auditeur peut expérimenter une transcendance inattendue et envoûtante.¹²⁸

structural pillars and supports are hidden beneath and infinite network of ribs which branch out and interlace in delicate and seemingly endless ramifications, so is, in Ockeghem’s Mass, the cantus firmus covered up by the unending and irrational flow of lines. Significantly, the lack of rational articulation can be described only in negative terms, which assumed prime importance also in the “negative philosophy” of the time – in the *docta ignorantia* of mysticism, which found its last great representation in Cusanus, whose connection with the *devotion moderna* is well known.” dans M. BUKOFZER, *op. cit.*, p. 291-292.

¹²⁸ Citation originale : “The music of György Ligeti and Johannes Ockeghem have in common an invisible framework upon which they built undifferentiated progressions of massive counterpoint. The result of this exercise in freedom, and sublimation of ego, is a musical work that is bigger than the sum of its parts. The works examined in this dissertation have much in common: all can be analyzed in a reverse Schenkerian-like method; all can be heard to capture the “higher plane” through negation, or the sublimating of the structural content; all are non-referential of individual narrative; all strive for a transcendent experience through music; and all thwart the potential for linearly directed structure by dissociated, seemingly free-floating musical lines, through which the listener may experience a spellbinding, and unanticipated, transcendence.” dans C. KIEVMAN, *op. cit.*, p. 109-110.

Si nous devons questionner les limites eurocentrées de l'hypothèse d'après laquelle le concept de la « lumière éternelle » – qui est inséparable de la liturgie et de l'imaginaire chrétiens – serait un concept « universel », il nous faudra aussi souligner que ce même concept est tout de même ici défini par le pur comportement d'une matière musicale non téléologique, qui, autant chez Ockeghem que chez Ligeti, aspire à une transcendance d'elle-même, à sa prolongation infinie. Cependant, malgré la présence assez objective, matérielle et immanente de ce fond brumeux qu'est la « téléologie négative », sur lequel flottent les éléments à caractère « universel » au premier degré – les microfigures mélodiques, l'accord *ligetien*, le texte latin – dans *Lux aeterna*, il semble bien y avoir une autre chose, encore plus en profondeur. La question reste pour l'instant ouverte à mi-chemin : peut-on encore parler d'universalité, non pas d'une universalité eurocentrée, coloniale ou impérialiste mais d'une universalité *véritablement* universelle ? Et comment l'enserrer, elle, chose si totalitaire comme seul l'univers lui-même ?

5.2 [Remarques conclusives (2)] Troisième et dernière considération sur la lumière : désintégration du singulier pour atteindre l'universel (la « négation » chez Ligeti) ; *tendance* cinématique « centrifuge » (conclusion) ; la « différence » dans la « pure lumière blanche » comme « chose universelle » (Bergson et Deleuze) ; immanence et transcendance dans la lumière

Pour Ligeti, dont une partie de la famille proche succomba à l'Holocauste, et qui échappa lui-même de peu au massacre, l'innommable n'est pas quelque chose d'étranger. La question de la mort traverse l'ensemble de sa création, sous diverses formes, qui vont du cri à la lamentation, en passant par le recours à l'absurde et le cérémonial propre au *Requiem*. La vocalité si particulière qui se déploie dans ses œuvres de théâtre musical des années 1960 explore, à travers toute une série de comportements extrêmement étranges, un en deçà du langage sous lequel on devine l'angoisse, la béance, l'inexprimable. Le *Dies Irae* du *Requiem* accueille la frayeur à l'état le plus brut, alors que l'opéra *Le Grand Macabre* traite la mort sur le ton de la farce démoniaque, dans le sillage du théâtre de foire flamand.¹²⁹

Dans l'article de Joseph Delaplace intitulé « György Ligeti, ou le travail du négatif dans l'écriture musicale », l'accent est mis sur un trait particulier de sa musique, surtout présent dans ses œuvres théâtrales chargées d'ironie et d'absurdité, mais aussi présent dans des pièces comme le *Requiem* ou *Lux aeterna*, et qui a affaire à une « présence mystérieuse, doublée d'une permanente mise en question du sens ».¹³⁰ D'après Delaplace, ces œuvres contiennent en elles quelque chose d'insaisissable, une essence de l'inconnu qui se projette non pas en tant qu'élément affirmatif mais plutôt dans son revers, comme négation pure :

À travers une élaboration d'une précision chirurgicale, fruit d'un immense travail d'écriture, Ligeti nous donne à entendre des textures musicales étonnamment proches de certains phénomènes sonores naturels et humains, qui sont les marques d'une musique qui se gorge d'expérience jusqu'à saturation, sans pour autant renoncer à son caractère objectif, à l'état d'artefact inhérent au statut d'œuvre d'art qui est le sien. [...] L'écriture de Ligeti, traversée par de multiples tensions, semble retenir en elle les ombres d'un indicible qui « travaille » à notre insu. Par le paradoxe, l'absurde, le négatif dans toutes ses dimensions, les masques de la Chose sont re-présentés en même temps que déjoués.¹³¹

Essayons donc de restructurer l'interrogation : comment saisir le comportement *monadique* dans *Lux aeterna* tout en mettant en évidence l'épicentre de son contenu d'« universalité » ? Il se peut, d'abord, que l'universel ne se manifeste pas nécessairement dans la littéralité d'un conglomérat « totalitaire » représentant *toutes les cultures* – et par extension, et prétention

¹²⁹ Joseph DELAPLACE, « György Ligeti, ou le travail du négatif dans l'écriture musicale », Revue *Filigrane* [en ligne], Numéro, « Musique et inconscient », mis à jour le 27/05/2011.
www.revues.mshparisnord.org/filigrane/index.php?id=202

¹³⁰ *Ibidem*.

¹³¹ *Ibidem*.

métaphorique, la totalité du cosmos, de l'univers – mais qu'en revanche, « l'universel » se trouverait plutôt déposé en tant que geste à l'intérieur des éléments singuliers. C'est l'univers contenu dans la singularité donc, comme cela est souvent signalé par Adorno ; formule à laquelle nous avons fait constamment référence. Or, il faut rappeler aussi que le philosophe remarque tout de même que pour que l'art puisse accomplir en quelque sorte l'utopie *monadologique*, il devrait, dans un sens, s'émanciper même de la singularité locale, trompeuse : « Tandis que l'art rêve de la monadologie absolue, il est imprégné par l'universel, pour son bonheur et pour son malheur. Il est contraint de dépasser le point du τόδε τι [substance première] absolu en lequel il doit se concentrer. »¹³² Cette notion d'un dépassement du singulier contenant l'universel, sans rester sur son affirmation en positif, mais au contraire creusant une négation de soi, a une profonde résonance avec la lecture que fait Ligeti d'un comportement tout particulier de la « destruction » dans *Lux aeterna* – tout à fait en lien avec l'hypothèse de la force de la « négation » chez Delaplace – et sur lequel nous n'avons peut-être pas assez insisté jusqu'ici :

Les dimensions verticale et horizontale sont en rapport l'une avec l'autre dans la mesure où les transformations harmoniques sont obtenues par des moyens polyphoniques : la polyphonie n'est pas enveloppée dans les harmonies, comme dans le contrepoint traditionnel (modal ou tonal), la conduite polyphonique des voix a plutôt la fonction de détruire progressivement les harmonies et de les reconstruire ensuite autrement.¹³³

La lumière blanche est un universel, écrivait Deleuze à propos de la différence chez Bergson, « mais un universel concret, qui nous fait comprendre le particulier parce qu'il est lui-même au bout du particulier. »¹³⁴ Essayons de formuler cela autrement : peut-être qu'au-delà du fait que certains traits singuliers ayant un potentiel « universaliste » au premier degré sont en effet remarquables de manière très concrète – les microfigures mélodiques, la géométrie de l'accord *ligetien*, le texte latin tendant de l'immanence des figures phonétiques au discours transcendant de « Dieu » –, leur capacité d'atteindre le « rêve de la *monadologie* absolue » dont nous parle Adorno, ne serait aboutie qu'à partir du moment où un certain mouvement d'« autodestruction » du singulier par lui-même est déclenché, atteignant ainsi une autre forme de manifestation du caractère universel. En fait, revenant sur l'analyse en ayant cette idée à l'esprit, l'on se rend compte que la « destruction » décrite par Ligeti englobe toutes les dimensions de l'écriture.

¹³² Th. W. ADORNO, *Théorie Esthétique*, *op. cit.*, p. 487.

¹³³ G. LIGETI, « Lux Æterna », *L'Atelier du compositeur*, *op. cit.*, p. 235.

¹³⁴ G. DELEUZE, « La conception de la différence chez Bergson », *op. cit.*, p. 60.

Lorsque le compositeur parle de « la conduite polyphonique des voix », cela comporte en effet les microfigures mélodiques composées des cellules diatoniques correspondant aux *particules élémentaires* de la musique occidentale. Ensuite, c'est cette conduite polyphonique qui déterminera les transformations harmoniques – dont la cristallisation récurrente de l'accord *ligetien* en tant que géométrie structurale et son « universalité » d'intervalles. Mais c'est également la conduite polyphonique qui détermine la destruction progressive de ces cellules diatoniques au milieu des « brouillages ». En fait, ces zones harmoniques éphémères ne sont autre chose que la destruction et reconstruction constante ensuite – toujours « renaissante », dans un sens – d'un nouveau et singulier état harmonique temporaire. Un phénomène semblable est celui qui a été décrit par rapport au texte, dans la mesure où des moments discursifs singuliers contenant l'« universalité » du mythe de « Dieu » mobilisée par la – déjà prétendument « universelle » – langue latine, et qui sont constamment entourés par (et proviennent de) leur négation aux moments d'inintelligibilité textuelle rigoureuse. De ce conflit – de cette « oscillation » –, nous l'avons dit, émerge la cinématique « centrifuge » d'une tendance de mouvement depuis un pôle (l'immanence des figures phonétiques inintelligibles) se dirigeant graduellement vers l'autre (la transcendance discursive logée en « Dieu »). Ainsi, la tendance cinématique centrifuge décrite comme allant « de l'immanence à la transcendance » ne serait finalement possible que grâce à la force destructive du négatif.

Adorno nous le dit, déjà chez le Mozart des *Noces de Figaro* les cellules tendent plus vers la dispersion que vers l'intégration grâce à une certaine « force centrifuge ». Encore plus représentatif serait le modèle du Beethoven tardif – celui du dernier quatuor à cordes par exemple – chez qui la « désintégration » prendra la forme d'un véritable pôle d'attraction, pour ainsi dire. De ce point de vue, Ligeti, compositeur hongrois naturalisé autrichien, ne serait pas complètement détaché d'une certaine tradition musicale viennoise. Additionnellement, et dialectiquement, Adorno reconnaît en cette « désintégration » – comportement de la négation – un potentiel particulier propre aux œuvres d'art les plus « intégrales ». En tout cas, pour le philosophe, une certaine tendance de l'œuvre vers la désintégration semble être indispensable, afin que l'œuvre d'art puisse se constituer dans son intégrité, dans sa plénitude.

la musique de Mozart représente le prototype de l'équilibre entre la forme et le formé en ce que cet équilibre a de fuyant et de centrifuge. Mais cet équilibre atteint chez lui une grande authenticité parce que les thèmes et les motifs constituant les cellules, les monades composant sa musique [...] cherchent à se disperser même lorsque la mesure les relie. [...] [Chez Mozart], la forme est l'équilibre entre ce qui tend à la dispersion et non son intégration. L'exemple le plus parfait de ce processus se trouve dans les grandes formes des opéras, par exemple dans la finale du deuxième acte des *Noches*, dont la forme n'est pas forme composée ni synthèse. Contrairement à la musique instrumentale, elle n'a pas à se référer à des schémas qui justifient la synthèse de ce qu'ils englobent – mais pure configuration de parties juxtaposées qui reçoivent leur caractère respectif des variations de la situation dramatique. De tels passages [...] tendent à la désintégration aussi fortement que les derniers quatuors de Beethoven [...]. La désintégration est la vérité de l'art intégral.¹³⁵

Finalement, ce qui serait reflété depuis l'intérieur d'une forme musicale *monadique*, c'est peut-être donc ce double mouvement permanent – qui n'en est qu'un seul ; « complexe » ou « composé » – tissant ce que nous avons nommé une certaine cinématique musicale « centrifuge ». Le mouvement principal consiste en la tendance des éléments immanents, figuraux et non discursifs, vers la transcendance discursive : de l'opacité des phonèmes inintelligibles à la clarté homophonique de *Domine* (« Dieu ») en tant qu'« universalité », d'une part, et, d'autre part, des « brouillages » harmoniques vers la clarté d'intervalles plus « idiomatiques », dont l'unisson, l'octave et la géométrie de l'accord *ligetien* avec son « universalité » d'intervalles (tous ceux issus d'une gamme diatonique). Le deuxième mouvement, au sein du premier, correspondrait à la trace de « lueur » laissée par la « désintégration » perpétuelle de ces traits « universels » et idiomatiques au premier degré déclenchant leur propre « négation ».

Grâce à ce double mouvement – « complexe », ou « composé », par opposition au « simple » – la lumière se fait à la fois immanente et transcendante. Nous pouvons schématiser cela en reprenant les mots de Deleuze dédiés à la « lumière blanche » pour illustrer le phénomène de la différence chez Bergson. Immanente, elle l'est, par la vibration et le scintillement des processus en métamorphose et volatilité constantes ; ceux-ci sont devenus « les nuances ou les degrés du concept »¹³⁶ de la lumière en-soi. Transcendante, elle l'est aussi, par la *tendance* de ces processus attirés en permanence par un extérieur discursif avant d'être aussitôt désintégrés en négatif. (Ne serait-ce une sorte d'« universalité » présente dans la négation de l'« universel » ? Dans ce qu'il y a d'« universel » dans l'impossibilité même ?). Ainsi, l'action même de la « différence » se trouve dans la friction des brouillages harmoniques qui se désintègrent eux-mêmes tout en créant du

¹³⁵ Th. W. ADORNO, « Paralipomena », *Théorie esthétique*, op. cit., p. 425.

¹³⁶ G. DELEUZE, « La conception de la différence chez Bergson », op. cit., p. 60.

nouveau. Tout à fait comme le propose Deleuze, « le mot “différence” désigne à la fois *le particulier qui est le nouveau qui se fait.* »¹³⁷ C’est-à-dire que la lumière serait « chose universelle », d’après Deleuze et Bergson, non pas parce qu’elle est une généralité commune à tout le monde, mais parce que ses composantes nécessitent, elles exigent, un déploiement infini de la « différence » ; autrement dit, qu’à l’intérieur de la lumière « les objets s’y dessinent comme autant de degrés »¹³⁸ de la « différence » elle-même. En d’autres mots, la lumière est « chose universelle » non pas tant parce qu’elle désignerait le « commencement » – à l’« origine » de l’existence, de l’univers – comme nous le disent la plupart de discours religieux transcendants, mais plutôt, parce que, tout comme dans l’« Idée » de la couleur chez Bergson ou l’« Idée » du son chez Cage, dans l’« Idée » de la lumière, aussi, « la différence est le vrai commencement [...] ».¹³⁹

Formellement, cette « différence » est prolongeable infiniment car elle fait en sorte de nous précéder, et de pouvoir continuer éternellement. Cela est dû à la forme musicale monadique de *Lux aeterna*, comme il a été évoqué, qui n’est close qu’à cause de ses limites virtuelles ; son début et sa fin étant déterminés par une naissance « depuis le lointain » (*From Afar*) et par un *morendo* vers le néant, respectivement. En outre, l’« infinitude » – transcendance *ockeghemienne* – d’une telle forme est renforcée par une négation générale du passage du temps et de la téléologie, où la « stase » est tissée dans le détail et où les mouvements se présentent non plus sous la forme d’une directionnalité dramatique traçable mais plutôt sous la forme de zones de « brouillages » faites de lignes de « bifurcations » qui se dégagent d’un intervalle et tendent vers l’infini. C’est pourquoi, selon Bakufzer, le terme de « mélodie infinie » serait plus approprié chez Ligeti et Ockeghem que chez Wagner. Chez Ligeti, en tout cas, il s’agit d’un comportement général de la musique : les lignes vocales, en traversant des « brouillages » micropolyphoniques, tendent constamment vers l’infini jusqu’à ce qu’elles atteignent imperceptiblement la cristallisation d’un autre intervalle.

Il est peut-être pertinent ici de rappeler que Ligeti, chez qui le sujet de la transcendance est bien présent – le *Requiem* (1963-65), *Lux aeterna* (1966), *Lontano* (1967) – a aussi été, souvent en parallèle, un créateur de l’« absurde » – *Aventures* (1962-63), *Nouvelles Aventures* (1965), son seul opéra *Le Grand Macabre* (1974-77), les *Nonsense Madrigals* (1988-93) – et il n’est donc pas

¹³⁷ *Ibidem*, p. 63.

¹³⁸ *Ibidem*, p. 60.

¹³⁹ *Ibidem*, p. 72.

surprenant que l'« universalité », la transcendance et l'inconnu n'apparaissent qu'au bord de l'abîme ; « face à la négation » en quelque sorte. L'absurde chez Ligeti – écrit Joseph Delaplace – « médiatise tout à fait le travail du négatif, en ce qu'il utilise l'envers des choses, en ce qu'il désorganise toute surface pour faire sens autrement, en ce qu'il s'ouvre, à travers cette sorte d'hypertrophie de l'émotion, à l'indicible qui pulse en nous ».¹⁴⁰

La composition de *Lux aeterna* (1966) eût lieu juste après quelques-unes des œuvres ironiques ou « absurdes » tels qu'*Aventures* (1962-63) et *Nouvelles Aventures* (1965). Il n'est donc pas impossible de soupçonner que certaines des notions centrées sur le travail du négatif – décrites par Delaplace comme inhérentes aux pièces « absurdes » – aient pu se glisser vers l'arrière-plan alimentant la force souterraine de *Lux aeterna*. Car, en somme, la composition d'une telle « lumière éternelle » passe par des phases qui vont de la constitution « matérielle » d'une *Bewegungsfarbe* (couleur de mouvement) sans cesse changeante – voilà la « pure lumière blanche » qui « fait ressortir les différences entre les teintes » – et prolongeable infiniment, jusqu'au degré impératif d'une délivrance au néant, à l'inconnu universel, à l'indicible. Ainsi, donc, traversée par de multiples tensions, l'écriture *ligetienne* retient en elle « les ombres d'un indicible qui “travaille” à notre insu »¹⁴¹, comme l'écrit Joseph Delaplace.

Que *Lux aeterna* parvienne à s'installer dans l'universel transcendant ou seulement à l'« effleurer » – tout en détruisant l'objet que l'on chérit, pour inverser la maxime de Boulez – voilà qui n'est pas si déterminant que le fait qu'elle constitue une « tendance » vers ce transcendant. Car, comme nous l'apprennent Deleuze et Bergson à propos de la différence : « ce qui diffère en nature, ce ne sont pas les choses, ni les états de choses, ce ne sont pas les caractères, mais les *tendances*. »¹⁴² Voilà pourquoi la cinématique globale de cette musique est celle d'une énergie « centrifuge », car la musique *tend* vers l'infini dans le but d'incarner cette force métaphysique – et discursive, narrative – du « repos éternel ». Mais elle le fait en délivrant, presque comme une « offrande » ou sacrifice, les matériaux symboliquement chargés d'une universalité au premier degré ; universalité que la musique désintègre, comme pour signaler son impossibilité.

¹⁴⁰ J. DELAPLACE, *op. cit.*

¹⁴¹ *Ibidem.*

¹⁴² G. DELEUZE, *op. cit.*, p. 46.

Ce qui peut paraître téléologique dans cette tendance ne l'est que dans un second degré trompeur : si *telos* il y en a, celui-ci correspondrait au « télos » d'une musique non-téléologique dont la cinématique pointe comme par force d'attraction vers le téléologique – principe externe de structuration signifiante des sons et des mots transcendant la réalité de ceux-ci – sans pour autant sombrer dans une reconstitution régressive. Une image populaire peut en faire la synthèse métaphorique : comme une fusée qui décolle en direction de l'espace et subit soudainement une implosion imprévue¹⁴³, ici, le « télos » reliant l'immanence et la transcendance est traversé par la « désintégration ».

Car, en dernière instance, *Lux aeterna* paraît même comporter sa propre délivrance au « noir » absolu, celui qui contient cette lumière éternelle au moment de sa négation. Effleurée et niée, « éternelle » ici est synonyme exact de transcendance, au sens plein du terme ; et il n'y a pas de véritable plénitude qui ne comporte pas son revers négatif. L'on va « vers une lumière éternelle » comme ce qu'il y a d'immanent en cette musique *tend* vers ce qu'il y a, en elle aussi, de « frôlé » par du transcendant.

¹⁴³ C'est le cas notamment de la navette spatiale *Challenger* qui s'est désintégrée le 28 janvier 1986, au cours du décollage, après seulement 73 secondes de vol.

Chapitre 5¹

« Vers une lumière intérieure » : de l'immanence à l'« Expérience abstraite » dans
Rothko Chapel (1971) de Morton Feldman

... cette tendance qui est aussi vraie chez Monet que chez Cage d'« aller vers le soleil » [...]²

0. Introduction à la lumière chez Feldman :

More Light (« Plus de lumière ») est le titre d'un texte de Feldman écrit en 1982 en hommage à John Cage. De façon plutôt énigmatique il y décrit, en opposant le caractère « subjectif » de la musique de Mahler à celui « objectif » de celle de Cage, ce qui serait l'un des plus grands apports lié au changement de paradigme *cagien*. D'après Feldman, la musique de Gustav Mahler « présente, dans une sorte de jeu de miroirs déformants, un paysage totalement stylisé par l'émotion, proche des toiles de Munch », tandis que « Cage nous amène, comme Monet dans ses dernières peintures, à regarder le soleil en face. La réfraction de ses sons, comme la lumière chez Monet s'échappe de nos oreilles vers un univers sonore illimité. »³ Par l'expression « regarder le soleil » Feldman semble vouloir suggérer l'action de contempler directement ce « champ problématique » qu'est l'« Idée » du son chez Cage – ce champ, nous l'avons dit, où les « coefficients » (hauteurs, timbre, durées) sont interdépendants entre eux par pure variabilité de vitesses. Tout comme il y a « Idée » de la couleur chez Bergson où les différentes couleurs sont « les nuances du concept lui-même » et « degrés de la différence elle-même », il y a donc « Idée » du son et « Idée » de la lumière. Dans les deux cas, son et lumière – ou musique et peinture, en quête de « convergence » –, cibler la différence elle-même conduit à une observation de la pure « réfraction ». N'entendons par « réfraction » pour l'instant qu'une sorte de « contemplation » de l'« immobilité vibrante » des battements à l'intérieur du phénomène sonore. Ultérieurement, nous verrons que cette « immobilité vibrante » propre à la « réfraction » lumineuse s'installe également au niveau des matériaux et de l'articulation globale du « statisme » musical chez Feldman, en résonance avec l'intérieur des couches denses et hétérogènes chez Rothko. Dans les deux cas, musique et peinture, il s'agit, comme le dit Feldman, de cette tendance aussi vraie chez Monet que chez Cage d'« aller vers le soleil ».

¹ Pour l'élaboration de ce chapitre nous nous sommes appuyés sur notre travail de Master 1 soutenu en 2016 intitulé « La présence “statique” dans la musique contemporaine : le cas de Morton Feldman ». Certains contenus ont été exclus, d'autres retravaillés et/ou réélaborés à partir de nouvelles réflexions et de nouvelles références.

² Morton FELDMAN, « Plus de lumière » (1982), *Écrits et paroles*. Les Presses du Réel, p. 349.

³ *Ibidem*.

Morton Feldman (Manhattan, New York City 1926 – Buffalo, New York City 1987) fut l'un des compositeurs les plus singuliers du XX^e siècle. À partir des années 50, Feldman, aux côtés d'Earle Brown, Christian Wolff et de John Cage, deviendrait l'un des visages de l'« École de New York ». Comme nous l'avons évoqué dans l'œuvre de Cage, au cœur de la problématique de la *New York School* nous trouvons le questionnement et la négation de la téléologie musicale, non pas uniquement comme conséquence de l'abandon de la syntaxe tonale, mais comme noyau déterminant au plus profond degré le sens que ces compositeurs voulaient saisir dans le phénomène sonore une fois le son « dévoilé », ou « débarrassé de la colle ». Dans son essai « L'adieu à la forme close », le compositeur Hans Zender décrit le projet de l'« école américaine » en écrivant que ce à quoi ces compositeurs se sont attaqués, « c'était ni plus ni moins de repenser le temps musical. Presque personne avant eux avait eu l'idée d'imaginer la musique autrement que sous forme d'un processus temporel qui "avance" vers le futur sans solution de continuité. »⁴ Dans le contexte des années de l'après-guerre durant lesquels à Darmstadt le sérialisme intégral gagnait du terrain chez une partie représentative de l'avant-garde européenne, depuis New York, ces compositeurs songeaient, eux aussi, à des nouveaux chemins d'écriture musicale, tout en se distinguant de leurs collègues européens :

Ils avaient avant tout en commun la ferme intention de ne se référer en aucun cas à la tradition européenne, celle-ci comprenant également l'avant-garde européenne. Arnold Schönberg et, derrière lui, l'ombre portée du géant Beethoven : voilà ce qu'était l'« Europe » à l'époque pour ces musiciens, une musique conçue comme une construction cohérente et élaborée jusque dans ses moindres détails, mais aussi porteuse d'une volonté expressive qui cherchait à faire sentir à l'auditeur toutes les nuances des sentiments du sujet créateur, jusqu'aux ramifications psychologiques les plus fines. La musique aussi comme message d'un amour héroïque pour l'humanité, inséparable du contexte intellectuel de l'idéalisme allemand. Tout cela, on n'en voulait pas [...]»⁵

Or ce n'est pas tout simplement en « opposition » à la tradition européenne (qu'elle soit classique ou avant-gardiste) qu'il faudrait comprendre Feldman ou l'école new-yorkaise, mais plutôt, en négation au paradigme téléologique, qui n'est certes pas délié d'une pensée dialectique associable à l'idéalisme allemand, comme suggère Zender. Au contraire, Feldman revendiqua sans cesse l'idée d'héritage, et surtout, une certaine inscription au sein de l'histoire, prise avant tout sous l'angle de l'histoire de l'art ; plus précisément de la peinture et de la musique. Les noms Bach et Schubert reviennent souvent dans ses écrits. Du XX^e siècle, Stravinsky et Webern bénéficiaient de sa plus haute estime. Par exemple, dans un texte de 1966,

⁴ Hans ZENDER, *Essais sur la musique*, Éditions Contrechamps, 2016, p. 168-169.

⁵ *Ibidem*.

l'on peut lire à propos du premier que « la musique de Satie était comme une peinture sans cadre ; elle était vraiment faite au-delà de toute fonction. Stravinsky par faisait toujours tout avec la profondeur illusoire de Diaghilev. »⁶ À propos du deuxième, sa remarque la plus célèbre est probablement celle prononcée lors d'un entretien avec Martine Cadieu en 1969, où Feldman affirme : « Cage et moi nous sommes les fils illégitimes de Webern. »⁷

En fait, il se défendra à plusieurs reprises contre l'image en quelque sorte « postmoderne » du compositeur « anti-histoire » que le cercle autour de Cage pouvait susciter : « compositeur radical, ils disent. Mais vous voyez j'ai toujours eu ce grand sens de l'histoire, ce sens de la tradition, de la continuité »⁸, écrit-il dans un texte de 1971. Ce n'est d'ailleurs pas un secret qu'une telle attitude chez Feldman était le fruit d'un positionnement au sein de ce qui peut paraître une querelle esthétique parmi ses collègues. Feldman y va loin, peut-être, en tout cas il ne cache pas ces différences vis-à-vis de Pierre Boulez lorsque, lors d'une conversation informelle à New York – plus tard intitulée « Conversation sans Stravinsky » (1967) – il définit indirectement dans quel sens on peut comprendre ce qu'il y a de « postmoderne » dans son rapport à l'histoire (à ce propos, le texte « Après le modernisme » de 1967 aussi, que nous commenterons ultérieurement, est peut-être le plus éclairant). « Hors de l'histoire », est le terme employé et célébré par Feldman (en parlant de la scène musicale à New York dans les années 50 et de l'Angleterre dans les années 60, avec Cage et Cardew respectivement) ; c'est-à-dire, non pas un retour au passé ni, non plus, une rébellion par rapport à lui :

Je n'ai jamais compris ce que j'étais supposé apprendre et ce que j'étais supposé briser. Quelles règles ? Boulez a écrit une lettre à John Cage en 1951. Il y avait dans cette lettre une ligne que je n'oublierai jamais : « Je dois tout connaître afin de sortir des sentiers battus. » Et pour quelle raison voulait-il sortir des sentiers battus ? Seulement pour accomplir le rêve éternel du Français : se couronner lui-même empereur. Était-ce l'amour de la connaissance, l'amour de la musique, qui obsédaient notre jeune provincial distingué en 1951 ? C'était l'amour de l'analyse – une *analyse* qu'il poursuivra et utilisera comme un instrument de *pouvoir*. Et où tout cela a-t-il mené ? Cela l'a conduit à écrire un article dans lequel il disait que Schönberg était mort. Je vous le demande, était-ce gentil ? « Schönberg est mort » dit Boulez. Quel besoin a-t-on de Schönberg à présent ? Mais Stravinsky, ça, c'est tout à fait un autre sujet. Stravinsky est vivant, vous voyez, et Boulez, maintenant, « sait tout ». Il sait comment se taire à propos de Stravinsky. Il a tout appris, n'est-ce pas ? Oui, vraiment. Tout à son avantage.⁹

⁶ M. FELDMAN, « Stravinsky » (1966), *op. cit.*, p. 200.

⁷ Martine CADIEU, « Morton Feldman – L'Attente », originalement publié dans *Les Lettres françaises* (1969) puis dans le livre *À l'écoute des compositeurs*, Paris, Minerve, 1992, pp. 202-205.

⁸ Citation originale : “Radical composer, they say. But you see I've always had this big sense of history, the feeling of tradition, continuity.” dans Morton FELDMAN, “I Met Heine on the Rue Fürstemberg”, *Give My Regards To Eight Street: Collected Writings of Morton Feldman*, Cambridge, Exact Change Editions, 2000, p. 118.

⁹ M. FELDMAN, « Conversation sans Stravinsky » (1967), *Écrits et paroles, op. cit.*, p. 228-229.

Feldman dira être concerné *autrement* par l’histoire, donc. Souvent, son rapport particulier à cet héritage prendra la forme – non moins énigmatique que ce « hors de l’histoire » – d’une référence pesante, nostalgique et personnelle à l’exil juif et à sa propre judaïté. (Nous y reviendrons ultérieurement, cet élément jouant un rôle singulier dans l’écriture de *Rothko Chapel* (1971) et servant de lien entre les deux artistes, Mark Rothko et Morton Feldman, issus tous les deux de la migration juive européenne aux États-Unis.) En tout cas, il est remarquable, en guise d’introduction, que Feldman effectue souvent un rapprochement – pour ne pas dire une amalgame – entre certains compositeurs du passé (Chopin, Liszt, Varèse, Debussy, Ives, Cowell, Schoenberg) et des artistes – poètes, peintres, compositeurs – chez qui il reconnaît non seulement le travail mais aussi leur judaïté. Il citera à ce propos l’écrivain et poète juif allemand Christian Johann Heinrich Heine, collaborateur proche de l’autrichien Franz Schubert pour certains *Lieder*. « Ils ne sont pas morts », écrit-il deux fois dans ce texte personnel qu’est *I Met Heine on the Rue Fürstenberg* (1971) et qui donne le titre aussi à une partition pour voix, flûte, clarinette, percussion, piano, violon et violoncelle ; « ils ne sont pas morts. Ils sont là avec moi. » Voilà une indice qui résume bien ce rapport *autre* – « postmoderne », si l’on veut – à l’histoire » ; et c’est que Feldman dit ne pas pouvoir trahir une certaine idée de continuité, ni faire abstraction d’une certaine souffrance qu’il porte avec soi ; « le fardeau de l’histoire. »

Grâce à Mme. Press, j’ai été en contact avec Scriabine à l’âge de douze ans, et donc avec Chopin aussi. Avec Busoni et par conséquent avec Liszt. Avec Varèse et par là même avec Debussy, et Ives et Cowell, et Schoenberg. Ils ne sont pas morts. Un matin tôt à Paris je marchais le long de la rue du Left Bank où se situe l’atelier de Delacroix, tel qu’il était il y a plus d’un siècle. J’ai lu son journal, où il raconte Chopin, faisant un tour, le poète Heine qui débarque, réfugié de l’Allemagne. Rien n’avait changé dans cette rue. Et j’ai vu Heine là-haut dans le coin, il marchait vers moi. Il a failli se rapprocher de moi. J’avais ce profond sentiment pour lui, vous savez, l’exil juif. [...] Ils ne sont pas morts. Ils sont là avec moi. Ce que je ressens de plus important n’est pas en rapport avec le public, même en rapport avec moi-même. J’ai ce sentiment que je ne peux pas trahir cette continuité, cette chose que je porte avec moi. Le fardeau de l’histoire.¹⁰

¹⁰ Citation originale : “With Mme. Press at twelve, I was in touch with Scriabin, and thus with Chopin. With Busoni, and thus with Liszt. With Varèse, and thus with Debussy, and Ives and Cowell, and Schoenberg. They are not dead. One early morning in Paris I was walking along the small street on the Left Bank where Delacroix’s studio is, just as it was more than a century ago. I’d read his journals, where he tells of Chopin, going for a drive, the poet Heine dropping in, a refugee from Germany. Nothing had changed in the street. And I saw Heine up at the corner, walking toward me. He almost reached me. I had this intense feeling for him, you know, the Jewish exile. I saw him. [...] They are not dead. They are with me. What I feel the most is not in respect to the public, or even to myself. I have the feeling that I cannot betray this continuity, this thing I carry with me. The burden of history” dans M. FELDMAN, “I Met Heine on the Rue Fürstemberg”, *op. cit.*, p. 120-121.

Feldman revendique le passé ; par moments une certaine tradition d'écriture musicale européenne (qu'il n'hésitera tantôt à moquer ou critiquer), par moments, *son* passé, à savoir, ce qu'il y a de tragique dans un tel héritage. Lui aussi, comme Boulez, s'apprêtera à « détruire » certaines choses et saura « chérir le détruit ».

[...] je revendique le passé, Beethoven, Bach, Schönberg, Webern. Si le pédant veut me comprendre, il doit comprendre *mon* passé. J'assumerai n'importe qui. J'utiliserai le langage juste et nommerai les accords à trois sons. Il n'y aura pas d'embarras sur mes capacités intellectuelles. De fait, il y aura des surprises ! Pierre... Karlheinz... Milton (Babbitt)... êtes-vous prêts?¹¹

Non sans ironie – avec ce clin d'œil, récurrent chez Feldman, à Boulez ou à Stockhausen – il reviendra à ce sujet dans une conférence à Darmstadt en 1984, peu avant la fin de sa vie : « [...] vous pensez que je suis laxiste. Pourtant, il se peut que je sois encore plus strict que ceux que vous jugez vraiment stricts. Les gens que vous considérez comme des radicaux pourraient bien être en réalité des conservateurs. »¹² De telle sorte que le rapport de Feldman à l'héritage de la culture classique européenne est pour le moins ambigu. D'une part, peut-être pour se distinguer de l'aura *cagienne*, il lui arrive d'affirmer avec fierté son héritage, comme lors de la conférence à Darmstadt : « Je suis un intellectuel européen. Je ne suis pas un iconoclaste américain ! [...] Mon professeur était une femme formidable. Elle est allée à l'école avec la seconde femme de Scriabine. C'était son amie. Elle a étudié avec Busoni à Berlin. Voilà qui était mon professeur de piano. Elle a enseigné aux enfants du Tsar. [*Rire*]. »¹³ Puis, toujours à Darmstadt, il peut reprendre les armes contre cette même culture. Sous un ton provocateur, il décrit sa propre démarche comme étant guidée par l'idée de « réfuter un mensonge » ; et derrière l'humour du compositeur l'on peut presque percevoir une critique de l'idéalisme et du Romantisme allemands ; peut-être de la dialectique et de la téléologie également.

Il y a un merveilleux livre de Stan Dell sur Napoléon, et je me souviens toujours de la première ligne. Il disait : « J'écris ce livre pour réfuter un mensonge. » Non pas que qui que ce soit mente à propos de Napoléon ; alors il s'est mis à écrire ce livre. Et je suis un peu comme ça, dans le sens où : vous parlez allemand, vous avez votre Goethe, cultivez certaines idées sur la culture ou la civilisation européenne, et c'est à ça que je veux que vous renonciez. [*Rires hésitants*] Que vous n'ayez pas cette impression que vous êtes, pour ainsi dire, en possession de la vérité. Je ne parle pas de Darmstadt. Je parle du fait que vous êtes européens, et que vous avez des intérêts et des idées dominants. C'est très important de laisser tomber cela.¹⁴

¹¹ M. FELDMAN, « Conversation sans Stravinsky », *op. cit.*, p. 230.

¹² M. FELDMAN, « Conférence de Darmstadt » (1984), *Écrits et paroles*, *op. cit.*, p. 388-389.

¹³ *Ibidem*, p. 394.

¹⁴ *Ibidem*, p. 398.

De nombreux compositeurs se sont intéressés depuis toujours aux autres arts. Le rapport entre peinture et musique chez Debussy et Schoenberg représente une phase historique clé dans le processus de convergence entre peinture et musique ; de plus en plus éloignées du rapport d'imitation, or, de plus en plus proches en termes de comportements immanents, comme le soutient Adorno. La relation entre la musique de Feldman et les arts visuels est particulièrement importante, quasi totale, tellement la place de ces médiums inonde les enjeux de ses pièces. En effet, le recours à une terminologie visuelle – principalement de la peinture, mais pas seulement – est constant chez Feldman. Si Satie considérait que la musique avait cent ans de « retard » par rapport à la peinture, Feldman remarquera souvent des convergences historiques analogues entre les deux médiums, tout en insistant sur la particularité esthétique de la rencontre, proprement new-yorkaise, entre l'expressionnisme abstrait et la *New York School*. Par exemple, il compare la conception de la lumière chez les peintres, historiquement, à l'organisation des hauteurs, en musique. En peinture, écrit Feldman, « c'est l'utilisation de la lumière qui permet de différencier un tableau d'un autre [...] tandis qu'en musique, depuis l'empirisme relatif de l'époque pré-tonale jusqu'au sérialisme, l'organisation de la hauteur caractérise *chronologiquement* l'histoire de la musique occidentale. »¹⁵ L'intérêt pour les arts plastiques ainsi que pour les tapis orientaux lui apporteront un vocabulaire d'où émergeront des catégories très concrètes telles que la surface, le relief, les structures, le degré de symétrie des matériaux, etc. ; des questions qui définiront les comportements de ses œuvres. Non seulement il eut des liens professionnels et affectueux avec des peintres de l'expressionnisme abstrait new-yorkais – dont les « portraits » seront les pièces *Music for the film Jackson Pollock* (1951), *de Kooning* (1961), *Rothko Chapel* (1971) ou *For Phillip Guston* (1984) –, mais, surtout, le compositeur poussera jusqu'au bout cette tension entre l'autonomie et la convergence des arts jusqu'à pratiquement la briser. Nous le verrons au fur et à mesure dans l'analyse mais, disons que, tout s'y passe comme si, une fois l'autonomie et la convergence acquises, il serait désormais possible d'écrire de la musique comme l'on peint un tableau, et cela de telle sorte que l'imitation programmatique seule ne parvient plus à expliquer. Une telle jonction des choses, à savoir, la faculté de créer une « lumière musicale » – nous le disions pour Ligeti – n'est possible que grâce à l'immanence acquise depuis Cage, à savoir, l'immanence des sons finalement « débarrassés » du principe externe et transcendant de structuration qu'est la téléologie.

¹⁵ M. FELDMAN, « Plus de lumière » (1982), *op. cit.*, p. 349-350.

À partir de Cage, on doit nécessairement se poser des questions qui étaient auparavant évitées, jamais réfléchies, en ce qui concerne la composition d'une œuvre musicale. C'est seulement grâce à Cage que je me suis penché sur la manière fascinante dont les peintres traitent la lumière. En conséquence, ce que je suggère, ce n'est pas que la musique doive explorer ou imiter les ressources de la peinture, mais que l'aspect chronologique de l'évolution de la musique touche peut-être à sa fin et qu'un nouveau « courant » de diversité, d'invention et d'imagination est vraiment en train de s'éveiller. Pour cela, nous devons remercier John Cage.¹⁶

Feldman reconnaît donc la grande influence de Cage et il s'en émancipera, dans un sens, éventuellement, tout en poursuivant certaines des problématiques soulevées par celle-ci. Bien qu'une forte amitié les relie, Feldman voit Cage moins comme son collègue contemporain¹⁷ et plus comme un « antécédent » par rapport auquel (et grâce auquel, en partie) s'inscrire dans cette continuité historique à laquelle il fait souvent allusion. Du point de vue de Feldman, tout comme ses professeurs – Madame Press, Wallingford Riegger (l'un des premiers compositeurs états-uniens à employer la technique dodécaphonique) ou Stefan Wolpe – le relie à Scriabine, Busoni ou Webern¹⁸, sa relation avec Cage, quant à elle, le reliera indirectement à Schoenberg. Pour Feldman, si « la vie entière » de Cage est fondée sur les enseignements de Schoenberg, alors il se positionnera par-delà cet « antécédent ».

Regardez mes antécédents : John Cage.

Boulez a-t-il étudié avec Schönberg ? Non. Y-a-t-il quelqu'un à l'époque, à Paris, qui ait étudié avec Schönberg ? Non. Y-a-t-il quelqu'un enseignant à Darmstadt qui ait étudié avec Schönberg ? John Cage a étudié avec Schönberg. Et c'est pourquoi son œuvre est une variation continue. Sa vie entière est fondée sur les enseignements de Schönberg, pris d'une autre façon.¹⁹

Cage est donc un « antécédent », et, plus précisément, un « modèle » par rapport auquel Feldman se prêt à « faire un saut ». Ce à quoi Feldman veut vraiment en venir, le compositeur l'avoue aux assistants de sa Conférence à Darmstadt en 1984, c'est : « comment vous représentez-vous l'histoire ? Jusqu'où vous rapprochez-vous d'un modèle ? Jusqu'où faut-il vraiment aller ? Quels sauts pourriez-vous faire vous-même ? Comment avez-vous utilisé le modèle ? Quelles questions vous posez-vous à propos du modèle ? »²⁰ Pour donner quelques exemples de ce qu'il entend par un « saut » par rapport à des « modèles », il cite d'abord les cas de Pollock et de Rothko.

¹⁶ *Ibidem*, p. 350.

¹⁷ Il ne faut pas oublier l'écart générationnel : Cage est né en 1912 alors que Feldman est né en 1926.

¹⁸ « Ok Schönberg. Donc il y a eu Riegger, mon premier professeur, n'est-ce pas ? Stefan Wolpe, un Berlinoise, a étudié avec Webern. Depuis l'âge de 18 ans, j'ai vu Varèse au moins une fois par semaine. C'était un ami de Romain Rolland, Debussy. ». M. FELDMAN, « Conférence de Darmstadt » (1984), *op. cit.*, p. 396.

¹⁹ *Ibidem*, p. 395.

²⁰ *Ibidem*, p. 396.

Concernant Pollock, le compositeur raconte la fois où il fut invité un weekend à la résidence d'été du peintre où il n'y avait « que des livres sur Michel-Ange ». Ce que Pollock aimait chez Michel-Ange, poursuit Feldman, « c'était les dessins, le rythme sans fin. Comme son *Rythme d'automne* [...] Et ça, c'est un saut. »²¹ Quant à Rothko, il rappelle une visite qu'ils firent ensemble au Metropolitan, et regardèrent longtemps un tableau de Rembrandt, « et la façon dont Rembrandt utilise des dégradés vers les bords. Regardez chez Rothko, la façon dont il utilise le dégradé vers les bords. Voilà un saut. »²²



Exemple 1 : à gauche, *Studi per la Sibilla libica*, ca. 1511, Michelangelo Buonarroti ;
à droite, *Autumn Rhythm* (Number 30), 1950, Jackson Pollock.

²¹ *Ibidem.*

²² *Ibidem.*



Exemple 2 : à gauche, *Portrait d'une jeune femme à l'éventail*, 1633, Rembrandt (l'on ne sait pas exactement à quel tableau parmi ceux de Rembrandt conservés au Musée Metropolitan de New York fait référence Feldman, nous ne pouvons donc qu'imaginer qu'il s'agit d'un des portraits aux bords plus marqués) ; à droite, *No. 61 (Rust and Blue)*, 1953, Mark Rothko.

Feldman parle de « modèles » donc pour nommer ces éléments, explicites ou non, que l'artiste intègre de ses prédécesseurs, de ses antécédents. C'est dans ce sens qu'il faut comprendre l'influence de Cage sur Feldman. Pour celui-ci, autant Schubert que Cage sont des « modèles » à intégrer et à partir desquels il cherchera à « sauter », prolongeant autrement certaines de leurs quêtes. C'est peut-être pourquoi la réflexion de Feldman à Darmstadt sur les modèles et les sauts aboutit sur un élément, parmi d'autres, qu'il essaie de répliquer, à savoir, une certaine « atmosphère schubertienne », tel qu'il l'appelle. Selon l'anecdote, Feldman dit au quatuor Kronos de jouer son œuvre comme s'il s'agissait de *La Jeune Fille et la Mort*, de Schubert, « [...] cette manière de planer, comme si vous étiez dans un registre que vous n'aviez jamais entendu auparavant. C'est une des magies de Schubert. »²³

²³ *Ibidem.*

Mais Cage représente aussi pour Feldman, cette fois-ci non seulement par son œuvre mais par les circonstances, l'entrée dans le monde de la peinture, et très concrètement, dans le monde des peintres. En effet, dans les années 50, Cage introduira Feldman au monde « bohème » de l'époque, largement centré dans le quartier new-yorkais du Greenwich Village. Dans les soirées organisées chez Cage, Feldman y jouait ses pièces, il y commença à rencontrer les peintres new-yorkais qui deviendront cette influence majeure dans sa vie créative ; influence qui sera plus grande pour son travail musical que celle des compositeurs²⁴, comme le racontera par la suite le compositeur. Dès le début des années 50, Feldman restera pour toujours reconnaissant de la rencontre avec les peintres new-yorkais. « Les peintres me donnèrent tellement [...] »²⁵, admettra-t-il souvent. Enfin, c'est dans le texte « Symétrie tronquée » de 1981 – qui donnera titre aussi à la pièce pour flûte, percussion et piano de 1983 – que le compositeur reviendra sur cette période en décrivant avec plus de détails sa véritable première rencontre, décisive, avec un peintre, Robert Rauschenberg, artiste dont il retiendra l'idée d'écrire une musique en créant une « confusion » entre le matériau et sa construction :

Ma première heureuse rencontre avec un peintre qui devait devenir cruciale pour ma musique est survenue peu de temps après avoir rencontré John Cage, vers la fin des années 1950. Cage frappa à ma porte et m'annonça qu'il venait de rencontrer un jeune artiste extraordinaire et que « nous allions descendre à son atelier ». L'artiste était Robert Rauschenberg. Tandis que je regardais une grande toile noire avec des journaux (également peints en noir) collés sur la toile, Rauschenberg me suggéra en blaguant de la lui acheter. « Combien en voulez-vous ? » « Ce que vous avez dans votre poche. » J'avais environ 17 dollars et de la petite monnaie – que je lui ai donné avec joie, et qu'il a accepté avec joie. Nous l'avons mise sur le toit de la vieille Ford de Cage et nous sommes partis. Je suis en train de la regarder (trente ans après) tandis que j'écris ceci. Après avoir vécu avec cette peinture et l'avoir étudiée intensément de temps à autre, j'ai relevé une *attitude* consistant à *faire quelque chose* qui était absolument unique pour moi. Dire que cette peinture noire peut être reléguée au rang de « collage » ne sonne pas juste. Il y avait plus: c'était comme Rauschenberg découvrant qu'il ne voulait « ni vie ni art, mais quelque chose entre les deux ». J'ai alors commencé à composer de la musique traitant précisément avec cette notion d'« entre-deux », créant une confusion du matériau et de la construction, et une fusion de méthode et de l'application, en me concentrant sur la manière de les orienter vers « ce qui est difficile à catégoriser ».²⁶

²⁴ “Cage introduced me, in fact, to the whole world of Bohemia at the time, largely centered in the Village. He threw a party and I played some of my piano pieces. I began to meet the artists, the New York painters, who were such a strong influence on my creative life, much more so than composers in general.” dans M. FELDMAN, “I Met Heine on the Rue Fürstemberg” (1971), *op. cit.*, p. 115.

²⁵ Citation originale : “The painters gave me so much”, *ibid.*, p. 118.

²⁶ M. FELDMAN, « Symétrie tronquée » (1981), *Écrits et paroles, op. cit.*, p. 345.

1. Cadre matériel : de la peinture à la musique

[...] ce que les peintres m'avaient appris, c'était essentiellement à poser des questions essentielles ; Oh, je me pose beaucoup de questions quand je travaille ; si je devais dire laquelle je mettrais en premier, je dirais : « Qu'est-ce qui est nécessaire dans cette œuvre ? Combien dois-je enlever de choses ? Qu'est-ce qui est nécessaire ? »²⁷

Il est difficile de schématiser ce que Feldman importe de l'expérience avec les peintres vers sa propre musique. Il s'agit peut-être d'abord d'une certaine attitude face au médium. Feldman conçoit ses compositions comme des « toiles de temps » ; il y projette une sorte de « surface », ajoutant et enlevant des matériaux réduits, souvent simples, très définis, comme des petites formes géométriques qui se prolongent longuement, se répètent, varient, disparaissent ou réapparaissent. Avec Feldman, nous pouvons élargir la compréhension du « plan d'immanence sonore », comme manifestation musicale particulière du « plan de composition esthétique » dont parlent Deleuze et Guattari. Chez Cage la musique aspire au pur « plan d'immanence sonore », ce plan où « dansent » (flottent) les éléments et les matériaux débarrassés d'une syntaxe téléologique transcendante (celle-ci ayant lieu au-delà des sons eux-mêmes) et n'entretenant entre eux donc que des rapports « de vitesse et de mouvement ». Bien qu'orientée vers ces principes, la musique de Feldman semble arriver au « plan d'immanence sonore » également par une autre voie, celle de la peinture. Car une des choses que Feldman emprunte à la peinture correspond à la « surface du tableau », plus clairement analogue au « plan d'immanence sonore » lorsqu'il utilise le terme anglophone de *picture plane*.

Ce que j'ai emprunté à la peinture [...] On appelle cela la surface du tableau [*picture plane*]. Je l'ai remplacée, pour mes oreilles, par le plan sonore, et c'est une sorte d'équilibre, bien que ça n'ait rien à voir avec l'avant et l'arrière-plan. Cela concerne en fait la manière dont j'empêche le son de tomber, de tomber par terre, pour le maintenir sur le plan.²⁸

Pour Feldman, *surface* (en anglais) et *picture plane* semblent désigner une même chose, le plan sonore, et plus précisément, le « plan d'immanence sonore ». Chez Feldman, le « plan » qu'est le temps *supporte* les sons que la musique projette : ces sons ne se dirigent vers nulle part, ils s'y « maintiennent » ou, alors, « tombent ». Comme chez Cage, ils « flottent ». Feldman est « obsédé » par la surface en musique, en partie car il s'est rendu compte qu'en laissant cette « surface blanche » – ce « plan » silencieux – s'exprimer, le temps dans son état « vierge », non troublé, peut dans un sens devenir « la métaphore de contrôle de la musique ».

²⁷ M. FELDMAN, « Conférence de Francfort » (1984), *Écrits et paroles, op. cit.*, p. 366.

²⁸ *Ibidem*, p. 375.

Mon intérêt [*obsession*] pour la surface est le thème de ma musique. Dans ce sens, mes compositions ne sont réellement pas du tout des « compositions ». On devrait les appeler toiles de temps, toiles que j'imprime plus ou moins d'une teinte musicale. J'avais appris que plus on compose ou on construit, plus on empêche le temps non encore troublé de devenir la métaphore de contrôle de la musique.²⁹

La question de la surface musicale est en effet le thème central du texte « Between Categories » (1969) – titre de la pièce homonyme pour deux pianos, deux carillons, deux violons et deux violoncelles. Feldman commence par citer Oscar Wilde, pour qui un tableau de peinture peut être interprété au moins selon deux voies différentes : soit, par sa thématique – *subject* – ou bien, par sa surface. On peut penser qu'il s'agit, là encore, de la distinction discours-figure ; de la transcendance discursive de la chose représentée d'un côté et de l'immanence de matériaux (de figures) composant la surface. Ensuite, à partir d'une conversation avec son ami l'écrivain irlandais et critique d'art Brian O'Doherty, la surface en musique sera définie comme « une illusion » où l'on place quelque chose de réel, du son ; tandis que la surface en peinture serait le contraire, quelque chose de réel où l'on crée une illusion. Pour O'Doherty, l'idée de surface en musique supposerait un rapport de construction avec du temps et non pas une « soumission » au temps comme devenir rythmique. Voilà un autre rapprochement possible entre le concept de surface – *surface*, ou *picture plane* – chez Feldman, et le « plan d'immanence sonore » comme négation téléologique chez Cage.

En pensant à tout cela, j'allai au téléphone et appelai mon ami Brian O'Doherty : « Brian, dis-je, qu'est-ce que la surface en musique dont je suis toujours en train de vous parler ? Comment la définiriez-vous ou la décririez-vous ? »

Naturellement O'Doherty commença par s'excuser. N'étant pas compositeur, n'ayant pas beaucoup de connaissances sur la musique, il hésitait à me répondre. Après une petite diversion, il revint à la question avec la pensée suivante : « La surface du compositeur est une *illusion* où il place quelque chose de réel – le son. La surface du peintre est quelque chose de *réel* d'où il crée une illusion »

Avec des résultats aussi bons, je me devais de continuer. « Brian, voudriez-vous maintenant, s'il vous plaît, faire une différence, entre une musique qui a une surface et une musique qui n'en a pas ? »

« Une musique qui a une surface se *construit* avec du temps. Une musique qui n'a pas une surface se *soumet* au temps et devient une progression rythmique. »

« Brian, continuais-je, Beethoven avait-il une surface ? » « Non », répondit-il avec emphase. « Connaissez-vous, dans la civilisation occidentale, une musique qui ait une surface ? » « Sauf votre musique, je n'en vois aucune. » Vous savez maintenant pourquoi je téléphone à Brian O'Doherty.³⁰

²⁹ *Ibidem*, « Entre catégories » (1969), *op. cit.*, p. 270.

³⁰ *Ibid.*, p. 267.

L'*illusion* d'une surface musicale dont parle Brian O'Doherty est une des conséquences inhérentes aux « toiles de temps » de Feldman. L'illusion repose peut-être sur le fait que le temps est le milieu, c'est-à-dire le « plan », où s'installe la musique. Si la peinture a besoin d'une toile – ou n'importe quel support physique – pour exister, le temps pour la musique serait comme une « toile virtuelle » sans contours ; invisible et insaisissable pour nous. De ce point de vue, le temps ne serait saisissable que pour le son. Alors la surface s'entend comme la texture, la forme délimitée et particulière qui recouvre une zone de ce « plan » qu'est le temps. Or la surface musicale chez Feldman est presque transparente, ou alors « trouée » – comme la feuille trouée chez Souriau désigne les « vitres cassés » des pièces « gamut » chez Cage, où silence et son sont tous deux des matériaux –, car elle cherche à altérer le moins possible le temps, presque à se confondre avec lui. Ne pouvant pas manipuler l'invisible ni l'insaisissable, Feldman suggère une certaine distance envers le temps à la fin de son anecdote avec O'Doherty : au lieu de « construire avec du temps », comme le suggère O'Doherty, le compositeur chercherait plutôt à laisser le temps « percer », en quelque sorte.

Quand O'Doherty dit que la surface n'existe que lorsque l'on construit avec du temps, il est très proche de ma pensée – quoique je sente que mon idée est plus de laisser le temps être que de le traiter comme un élément de composition. Non – même construire, le temps ne le ferait pas. Le temps doit simplement être laissé tranquille.³¹

Voilà pourquoi la question « qu'est-ce qui est nécessaire ? », empruntée aux peintres, est importante. Car Feldman, dans les sillages de Cage, compose avec du son et du silence comme présence articulante³² – comme tout compositeur, pourrait-on contester – or, là où réside la particularité, c'est qu'il s'agit, plus précisément, d'un travail avec des matériaux « inconnexes » – non téléologiques, donc – à travers lesquels le temps peut, disons, percer et s'exprimer. Là où Cage « invite » la nature à participer dans les choix constituant l'articulation sonore (en posant des questions déterminées au Yi Ching, et obtenant des réponses indéterminées), Feldman, lui, cherche à créer les conditions pour « obtenir du temps dans son existence non structurée », comme l'explique lui-même : « C'est-à-dire, ce qui m'intéresse, c'est la manière dont cette bête sauvage vit dans la jungle – non au zoo. Je m'intéresse à la manière dont le temps existe avant que nous posions nos pattes sur lui – nos intelligences, nos imaginations, en lui. »³³

³¹ *Ibid.*, p. 268.

³² « Pour moi, le silence est aussi un substitut au contrepoint. C'est : rien contre quelque chose. Différents degrés de rien contre quelque chose, ça existe réellement, c'est quelque chose qui respire. » *Ibid.*, p. 374.

³³ *Ibid.*, p. 269.

C'est pour cela que Feldman « ajoute » ou « enlève » ; il « épaisit » et « allège » une surface qui repose sur une « toile de temps », un peu, en effet, comme un peintre. « Mon travail ressemble beaucoup à celui d'un peintre dans la mesure où, en observant les phénomènes, j'épaisis et j'allège, et je travaille de cette façon, juste en observant ce qui est nécessaire. »³⁴ Feldman assure qu'il est le seul compositeur à travailler de cette façon. Néanmoins, au-delà de justifier ou démontrer une prétendue originalité, ce qui est intéressant est de souligner l'approche picturale servant de base pour construire une musique « statique » et pourtant « vibrante » dans les dynamismes de sa confection même. Car le modèle pour atteindre ce dit statisme n'est autre que la peinture de Rothko, dont les « antécédents » renvoient aux travaux de Matisse, comme nous le verrons.

De la peinture à la musique, donc, Feldman emprunte principalement un cadre qu'est celui des « toiles de temps ». Il y construit musicalement une certaine « surface » – ou *picture plane*, comme équivalent au « plan d'immanence sonore » – qu'il « épaisit » ou « allège » avec des matériaux inconnexes par où le temps « perce » pour ainsi dire. Ensuite, et voilà ce que nous approfondirons dans l'analyse, la cinématique musicale résultant dans un cadre pareil n'est pas un mystère à dévoiler a posteriori : la musique de Feldman est en quête de « stase » et de « statisme » ; d'une certaine « immobilité vibrante » comme nous devons l'appeler. Ainsi, donc, du point de vue de l'« apparence » de cette musique – sa « surface » globale comprise comme sa véritable physionomie – le statisme serait, parmi les éléments empruntés à la peinture par la musique, le plus significatif chez Feldman.

Le statisme, tel qu'il est utilisé en peinture, ne fait pas partie traditionnellement de l'appareil de la musique. La musique peut parvenir à des aspects d'immobilité, ou à l'illusion de celle-ci : le monde à la Magritte qu'évoque Satie, ou bien la « sculpture flottante » de Varèse. Les degrés de statisme, que l'on peut trouver dans un Rothko ou dans un Guston, furent peut-être les éléments les plus significatifs que j'ai apporté à ma musique à partir de la peinture.³⁵

Mais ce sur quoi il faudra surtout se pencher concerne plutôt les degrés de ce statisme et les mouvements à petite et grande échelle qui s'y dessinent et qui reconfigurent, comme chez Ligeti, des rapports particuliers entre le « plan d'immanence » et certains contenus propres à l'idiomatisme de la « transcendance » (discursive, téléologique, etc.). La particularité d'une œuvre comme *Rothko Chapel* (1971) est que ce type de rapports sont également présents à leur

³⁴ *Ibidem*, « Conférence de Francfort » (1984), *op. cit.*, p. 376.

³⁵ *Ibid.*, « Symétrie tronquée » (1981), *op. cit.*, p. 347.

manière, nous le verrons, dans les tableaux de la chapelle pour laquelle Feldman composa, selon ces enjeux-ci, une de ses œuvres les plus importantes. Car ce qui permettra la « correspondance » non imitative entre la matérialité de ces deux langages et leur rencontre est une certaine composition de la lumière à chaque fois. De telle sorte que c'est la lumière, par-dessus les « toiles de temps », la « surface » et le statisme vibrant, qui se montre comme la catégorie la plus décisive – bien que moins évidente et plus « souterraine » que les autres, dans la musique de Feldman – parmi celles empruntées par Feldman à la peinture. Dans ce sens, nous illustrerons comment tant chez Rothko que chez Feldman, les matériaux parviennent à la constitution de ce qu'à juste titre Cage nomma une « lumière intérieure », en parlant de la technique de Rothko. Feldman dit qu'il apprit à s'intéresser à la lumière grâce à Cage, puisque celui-ci, tout comme Monet, nous invite à observer fixement la pure réfraction de la lumière – l'« Idée » du son et celle de la lumière étant des « champs problématiques » où les « coefficients » se rapportent entre eux par pure variabilité de vitesses, par pure différence – presque comme une invitation à « aller vers le soleil », donc. Curieusement, et non sans audace, Feldman, en écrivant la musique pour la chapelle de Rothko et ses toiles, a essayé de composer une musique dont la tendance cinématique se dirigerait, non pas « vers le soleil » comme pure réfraction de la lumière, mais vers la « lumière intérieure » cachée sous les couches de la peinture de Rothko – là où « transcendance » et « expérience abstraite » se confondent.

[...] ce que j'appellerais la réfraction de la lumière [...] Monet fut le premier à considérer la lumière de cette façon. Et chacun avait sa propre conception de la structure de la lumière. Il y a la lumière qui vient du dessus ou, comme chez Vermeer, la lumière qui vient de côté. C'est une étude très intéressante que celle de la structure de la lumière chez les peintres, et elles sont nombreuses. Pour quelqu'un comme Jackson Pollock, il n'y a pas de lumière, c'est juste une invention. Il y a la lumière qui vient du dessus ; les Français sont ceux qui se sont le plus intéressés à l'utilisation de la lumière naturelle ; il y avait la lumière du dessus comme chez Courbet. Mais Monet fut en fait le premier à pénétrer par le regard à l'intérieur de la lumière. Personne ne veut regarder directement dans la lumière ; mais Monet a réussi à obtenir cette réfraction, un mot très intéressant, parce que je pense que c'est la même chose, naturellement, avec les sons, en termes de battement.³⁶

³⁶ *Ibid.*, « Conférence de Francfort » (1984), *op. cit.*, p. 373.

2. La partition : analyse musicale

Je suis le seul à travailler de cette façon. Mais, comme chez Rothko, c'est juste une question de conserver cette tension ou cette stase (*stasis*). On trouve ça chez Matisse, toute cette idée de stase. C'est le mot juste. J'ai affaire à la stase. C'est gelé et, en même temps, ça vibre.³⁷

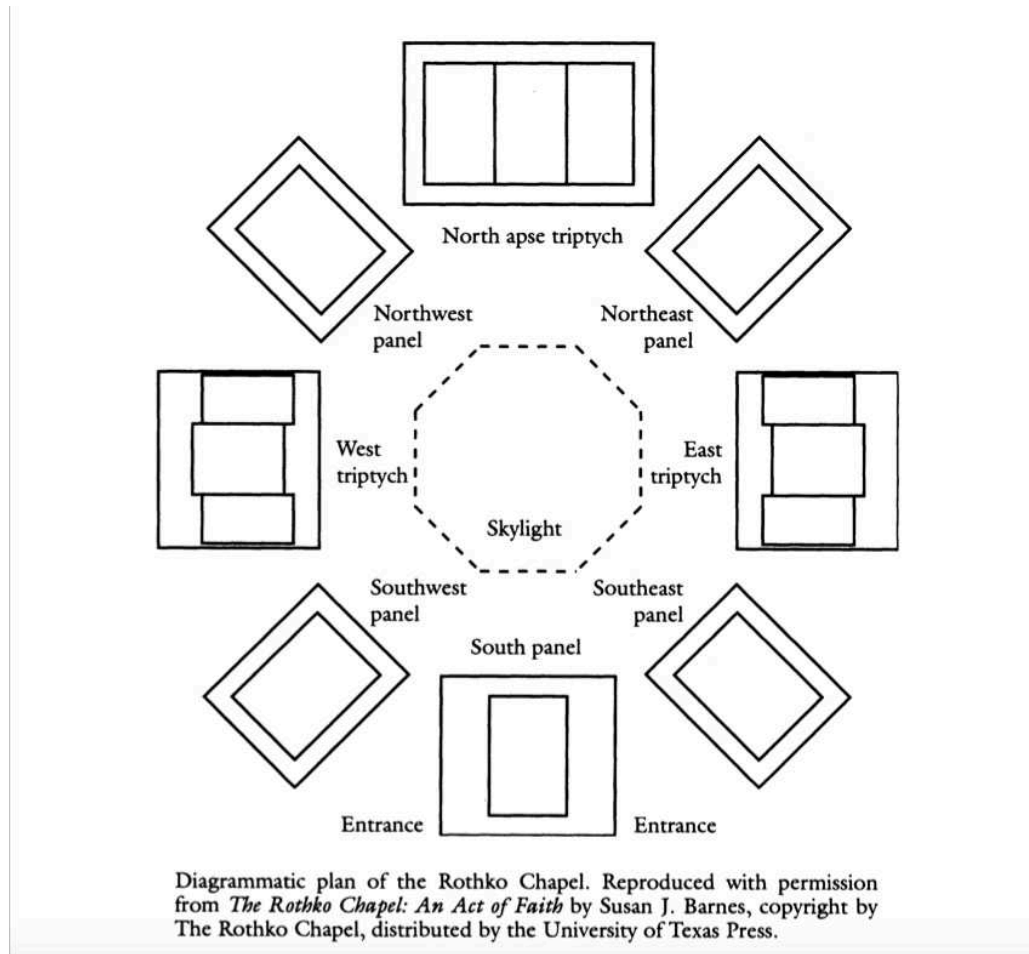
La chapelle Rothko est un lieu de pratique interconfessionnelle « pour toutes les religions et aucune », localisé dans la ville de Houston dans l'État de Texas aux États-Unis. *Non-denominational*, c'est-à-dire, sans dénomination religieuse particulière, la chapelle est un espace méditatif crée autant pour la solitude que pour la rencontre. Elle fut fondée par le couple de philanthropes Franco-Américain John et Dominique de Menil, qui décrivent l'endroit comme étant « un épicycle pour l'activisme et le calme perturbé », en d'autres mots, un lieu d'« une immobilité qui bouge. »³⁸ À partir de plans et dessins de Mark Rothko, l'architecte Philip Johnson fit construire la structure minimaliste qui consiste en une grande salle octogonale qui abrite quatorze tableaux grand format du peintre. Ces tableaux lui furent commissionnés par les De Menil en 1964, en reconnaissance du caractère « spirituel » présent dans son œuvre et également au motif que Rothko songeait depuis un moment à l'idée d'un espace consacré à sa peinture. Rothko, impliqué « corps et âme » dans le projet, finira les tableaux en 1967, peu avant d'être diagnostiqué d'un sévère aneurisme qui l'empêchera de travailler, et de s'effondrer dans l'alcool et le désespoir. Le matin du 25 février 1970, Mark Rothko fut trouvé sans vie dans son atelier à New York. Allongé par terre dans une flaque de sang de deux mètres par trois se trouve le corps immobile du peintre.³⁹ L'autopsie révèle sans doute un suicide. L'inauguration de la chapelle n'aura lieu qu'en 1971, soit un an après sa mort. À cette occasion, pendant l'inauguration, les fondateurs et mécènes de la chapelle commissionnent à Feldman, ami intime de Rothko, l'écriture d'une œuvre en hommage au peintre, inspirée directement par la chapelle et les toiles qui l'intègrent.

³⁷ M. FELDMAN, « Conférence de Francfort » (1984), *op. cit.*, p. 376.

³⁸ Citation originale : “The Rothko Chapel is a spiritual space, a forum for world leaders, a place for solitude and gathering. It's an epicenter for civil rights activists, a quiet disruption, a stillness that moves.” Site internet “Rothko Chapel”, consulté en mai, 2016. www.rothkochapel.org

³⁹ “Mark Rothko was found on the morning of February 25, 1970, lying dead in a wine-dark sea of his own blood. He had cut very deep into his arms at the elbow, and the pool emanating from him on the floor of his studio measured 8ft x 6ft. That is, it was on the scale of his paintings. It was, to borrow the art critical language of the time, a colour field.”, par Jonathan JONES, dans l'article “Feeding fury”, *The Guardian*, 7/12/2002
<https://www.theguardian.com/culture/2002/dec/07/artsfeatures>

Rothko a clairement imaginé la chapelle comme l'œuvre majeure de sa carrière, ses tableaux étant présentés dans un espace conçu par lui-même et dans un contexte d'emphase humaniste et spirituel auquel il aspirait fortement. La chapelle, conçue comme un espace octogonal, présente quatorze grands tableaux, dont cinq panels individuels et trois triptyques, distribués ainsi dans la salle illuminée par l'entrée de lumière naturelle au centre de la chapelle :



Exemple 3 : diagramme des tableaux disposés dans l'espace octogonal de la chapelle.

La partition de Feldman présente un certain nombre de processus, assez hétérogènes entre eux, qui cherchent non pas à imiter mais à établir une « correspondance » ou « convergence » musicale (souvent en contraste ou même en opposition à la peinture) entre ce cadre qu'est le bâtiment architectural abritant les toiles de Rothko et, au centre lors de l'inauguration, la musique élégiaque en hommage au peintre et à la chapelle. Ainsi, nous devons donc observer les différents processus d'écriture musicale chez Feldman et de conception plastique chez Rothko, qui trouvent plus au moins de correspondance entre eux.

Le parcours analytique, guidé par l'idée de l'espace de la lumière, abordera tout d'abord la partition – pleine d'« objets », « vestiges », couches, figures et matériaux évocateurs – et ses sections nettement séparées entre elles, aux titres suggestifs.

Le rythme d'ensemble des peintures de Rothko, telles qu'il les a disposées, créait une continuité sans faille. Tandis qu'il était possible, avec les peintures, de répéter couleurs et gammes tout en maintenant un intérêt dramatique, je sentais que la musique devait appeler une série de sections enchaînées fortement contrastées. Je voyais une procession immobile semblable aux frises des temples grecs.⁴⁰

Ces sections contrastées, qui servent de guide analytique et de plan formel de l'œuvre, ont été caractérisées par le compositeur de la manière suivante :

1. une assez longue ouverture déclamatoire (m. 1-210) ;
2. une section « abstraite » plus statique pour le chœur et les cloches (m. 211-242) ;
3. un interlude basé sur des motifs mélodiques pour soprano, alto et timbales (m. 243-313) ;
4. une fin lyrique pour l'alto, accompagné par le vibraphone, rejoint plus tard par le chœur, dans un effet de collage (m. 314-427).

Ensuite, partant de l'espace octogonal de la chapelle, en passant par l'espace pictural des toiles et jusqu'à l'espace interne des matériaux musicaux et picturaux – donc, de l'extérieur vers l'intérieur – nous découvrirons petit à petit une lumière particulière qui se cache à la fois sous les couches monochromatiques de Rothko et derrière le chromatisme « statique » de Feldman. L'allure singulière générale de *Rothko Chapel* est due au fait qu'à chaque fois la partition – composée d'une panoplie d'objets, matériaux et phrases a priori inconnexes, semblable aux « gamuts » de Cage et aux collages de Rauschenberg – expose un travail à la fois minutieux et ambigu qui consiste en un certain « effacement » de l'« identité primaire » des objets présentés. Ainsi, par le biais de « répétitions variées » en permanence, la musique semble dans un sens « chérir » l'identité d'un certain « thématisme » en ruines tout en creusant subtilement mais profondément vers une « négation » constante de celui-ci.

Jusqu'à maintenant, les divers éléments de la musique (rythme, hauteur, intensité, etc.) étaient seulement reconnaissables en fonction de leurs relations formelles les uns par rapport aux autres. Les contrôles étant abandonnés, on découvre que ces éléments perdent leur identité initiale, naturelle. Mais c'est seulement à cause de cette identité que ces éléments peuvent être unifiés à l'intérieur de la composition. Sans cette identité, il ne peut exister d'unification. [...] C'est seulement en ne « fixant » pas les éléments traditionnellement utilisés pour construire une pièce de musique que les sons pourraient exister par eux-mêmes – non pas comme symboles, ou souvenirs, qui n'étaient que des souvenirs d'une autre musique.⁴¹

⁴⁰ M. FELDMAN, « Monographie » (par Jean-Yves Bosseur), *Écrits et paroles, op. cit.*, p. 81-82.

⁴¹ *Ibid.*, « Prédéterminé / indéterminé » (1966), p. 197.

2.1 « Une assez longue ouverture déclamatoire » (mesures 1-210)

Rothko Chapel est une pièce pour alto, célesta, percussions, chœur, puis, voix soprano solo et voix alto solo. Autrement dit c'est une pièce pour voix, percussions et un instrument solo. En premier lieu, nous pouvons souligner la charge sémantique particulière des voix et de la percussion qui, présentées dans un contexte « spirituel » et élégiaque comme celui de la chapelle, permettent à Feldman d'utiliser et de déconstruire certains rapports traditionnels, mais également d'en construire de nouveaux. Dans son essai dédié à l'œuvre, « Morton Feldman comme critique de l'idéologie : expression et politique dans *Rothko Chapel* », le philosophe et musicien brésilien Vladimir Safatle a étudié ces aspects du dispositif instrumental : « le choix du chœur et des percussions est très symptomatique et a des rapports avec le désir de Rothko de s'approprier la force unificatrice de la religion pour fonder un espace commun fondé sur une autre logique des rapports. »⁴² À ce propos, il peut être pertinent de signaler certaines combinaisons particulières d'instruments réitérées dans la pièce qui donnera lieu à une logique d'exposition et agencements d'objets musicaux isolés ou composés, et qui peut à juste titre rappeler la technique du « gamut » chez Cage, avec des éléments « bruts » imbriqués entre eux. Ces combinaisons instrumentales sont donc utilisées pour présenter à l'auditeur des objets musicaux ainsi que ce que nous appellerons leurs « vestiges » ou « restes », tout comme les différents degrés de changement et de réitération de leurs intervalles, figurations et durées.⁴³ La plupart des matériaux de *Rothko Chapel* sont « exposés » – au sens le plus littéral du terme – dans l'ouverture, raison pour laquelle il s'agit de la section la plus longue tant musicalement qu'analytiquement.

- Timbales et grosse caisse
- Alto solo
- Alto, célesta et vibraphone
- Chœur et cloches
- Chœur avec les timbales et la grosse caisse

⁴² Vladimir SAFATLE, « Morton Feldman comme critique de l'idéologie: expression et politique dans Rothko Chapel », dans Susanne KOGLER et Jean-Paul OLIVE (dir.), *Expression et geste musical*, Paris, L'Harmattan 2013, pp. 207-219.

⁴³ Dániel PÉTER BIRÓ, *Slowly Watching Memory: An analysis of Morton Feldman's "Rothko Chapel"*, Diploma-Thesis in the field of Music Composition, Musikhochschule – Frankfurt am Main. Presented at the Third International Conference on Jewish Music in London, UK, 1998.

2.1.1 Figures et phrases « déclamatoires » :

Entre objets éparpillés et leurs « vestiges » inconnexes – dont nous devons parler ensuite – la partition de *Rothko Chapel* présente, dès l'« ouverture déclamatoire », un certain nombre de figures et phrases de caractère mélodique jouées principalement par le violon alto et, secondairement, par la voix de soprano. Ces figures et phrases sont formées avant tout à partir de réservoirs de notes chromatiques qui grandissent et se contractent. La première phrase de l'alto entre les mesures 3 et 13 est écrite à partir de douze hauteurs provenant d'un réservoir de huit notes (deux des notes sont jouées à des octaves différentes). Suite à la tierce mineure – figure qui sera récurrente également – introduite par la timbale (*Si, Ré*), la première phrase déclamatoire de l'alto commence aussi avec une tierce mineure (*Do, Mib*) qui s'étend en ouverture de registre jusqu'à la mesure 10 où une neuvième mineure entre *Mi* et *Fa* est suivie d'une treizième mineure entre *Fa* et *Lab*. Ensuite, ce *Lab* deviendra partie de ce que nous appellerons l'Objet 1 – avec le célesta et le vibraphone, mesure 11 – pour conséquemment descendre en dessinant ce que nous désignerons comme Reste 1 – en tant que « vestige » de l'Objet 1. Du point de vue mélodique ce « vestige » sert à équilibrer la ligne ascendante et clôturer l'ouverture de registre effectuée. En dernier lieu, ces sauts intervalliques entre les hauteurs – qui seront constants – cassent la continuité de la ligne mélodique tout en créant une illusion téléologique de directionnalité, semblable en quelque sorte aux mélodies distribuées entre des octaves différentes, à la Stravinsky, ou encore, entre différents instruments, à la Webern.

Ex. 4 : début de *Rothko Chapel* et première phrase de l’alto, mesures 1-14.

La deuxième phrase déclamatoire de l’alto a lieu à partir de la mesure 16 et elle consiste en une variation de la première. Composée à partir d’un réservoir de dix notes (dont huit présentes dans la première phrase), cette deuxième phrase est d’abord centrée sur l’intervalle de septième majeure entre *Ré* et *Do#* répété trois fois de suite avec des micro-variations de durée. Le même intervalle est ensuite joué cette-fois ci entre *Fa* et *Mi* jusqu’à devenir enfin l’intervalle de neuvième mineure entre *Fa* et *Solb*, puis entre *La* et *Solb* – dont une tierce mineure, *Solb-La*, entre les deux neuvièmes, en écho aux premières mesures tant à l’alto comme à la timbale. À la mesure 21 l’on trouve une dernière figure ascendante qui ne fait que souligner les intervalles de septième majeure et de tierce, ce qui suggère que les intervalles principaux de la deuxième phrase sont bien ceux de septième et tierce, auxquels s’ajoutent leurs renversements de seconde, neuvième, la sixte initiale, etc.

Ex. 5 : deuxième phrase de l’alto, mesures 15-21.

En général, le reste de matériaux de l’alto sera constitué de références aux éléments qui composent ces phrases. Ces références prendront par la suite la forme de « micro-variations », dont nous parlerons ensuite au sein d’objets principaux, et qui reposent généralement sur des degrés plus ou moins variables de répétition, d’isolement d’éléments, de l’association de hauteurs, de légères variations de durée, etc. Également, nous avons dit que les phrases et figures exposées au long de l’« ouverture déclamatoire » concernaient en premier lieu l’alto, quoique, secondairement, aussi, la voix du soprano solo. En effet, une seule et unique apparition mélodique du soprano solo a lieu dans l’« ouverture déclamatoire », vers la fin de celle-ci, entre les mesures 180 et 184. Comme nous le verrons, cette apparition consistera en une variation ayant lieu à la mesure 33 du Reste 1 joué par l’alto dès la fin de sa première phrase, rendue possible également par l’isolement de l’élément de tierce mineure, joué répétitivement par la vox de l’alto solo entre les mesures 162 et 166. C’est pourquoi, afin de comprendre cet élément et d’autres manifestations variées des figures et phrases annoncées dans les premières mesures, nous devons nous pencher sur le comportement d’objets principaux, et leurs « vestiges », qui condensent une bonne partie du travail d’écriture mis en place dans *Rothko Chapel*.



Ex. 6 : première apparition du motif du soprano solo, mesures 179-184

2.1.2 Objets et Restes :

Ex. 6 : Objet 1 composé par le célesta, le vibraphone et l’alto, mesure 11.

L’Objet 1, joué par le célesta, le vibraphone et l’alto, est composé à partir de cinq notes qui suggèrent une cellule modale : *Fa, Solb, Lab, La#* et *Si* (ou *Fa, Solb, Lab, Sib, Dob* dans une construction diatonique). Si l’on le place en registre fixe, il présente une structure symétrique (seconde mineure, seconde majeure ; seconde majeure, seconde mineure). Dans les notes explicatives de *Rothko Chapel*, Feldman commente que « certains intervalles dans l’œuvre sonnent comme à la synagogue » ce qui explique peut-être la présence des références modales.

Ex. 7 : Objet 1 réduit à un registre fixe.

Le « vestige » qui suit l’Objet 1 et que nous nommerons Reste 1 présente une mélodie descendante avec une structure symétrique d’intervalles : quinte diminuée, quinte juste, quinte diminuée, correspondant aux notes *Fa#, Do, Sol, Réb*.

Ex. 6 : Objet 1 suivi du Reste 1 joué à l’alto, mesures 11-12.

L'Objet 2 correspond à un accord fait à partir de la même combinaison instrumentale. Il apparaît pour la première fois à la mesure 42. Sa construction modale nous rappelle le premier Objet. Cette fois-ci, le célesta effectue un tétracorde, correspondant au cluster diatonique *Do#, Mib, Fa, Solb*, en *ppp*. À cela se superpose la note aigue *Sol* à l'alto, qui finit par casser la diatonicité avec le chromatisme généré entre *Fa, Solb* et *Sol*. L'Objet 2 est suivi d'un « vestige » correspondant au Reste 2 joué par le vibraphone et composé à partir de notes déjà présentes dans le Reste 1 (*Sol, Réb, Do*).

The image displays three musical staves. The top staff, labeled 'Cel.', is in bass clef and shows a cluster of four notes: D#4, E♭4, F4, and G♭4, marked with 'ppp'. The middle staff, labeled 'Vibr.', is in treble clef and shows a melodic line starting with a triplet of notes (F4, G♭4, A4) followed by a fermata on A4, marked with 'ppp'. The bottom staff is in treble clef and shows a single note (G4) marked with 'pp'.

Ex. 7 : Objet 2 composé par le célesta et l'alto, suivi du Reste 2 joué au vibraphone, mesures 42-43.

De manière générale, tant les objets que leurs restes sont présentés plusieurs fois dans la pièce avec des variations. Également, leurs composantes sont présentées isolément, tout en faisant référence indirecte aux objets primaires dont elles proviennent. Par exemple, entre les mesures 66-76 l'Objet 1 est présenté 6 fois, mais cette fois-ci avec une variation de timbre dans une de ses composantes: le *Lab* de l'alto est joué en harmonique artificielle, élément exposé de manière isolée et anticipée trois mesures avant.

(65)

Ex. 8 : Objet 1 varié et répété 6 fois à partir de la mesure 66, mesures 63-78.

Suivant cette même logique, après être joué à la mesure 42 (Ex. 7), l'Objet 2 réapparaît à la mesure 46 encadré symétriquement par deux silences de blanches et avec une subtile réduction de durée par rapport à sa première apparition.

(45)

Ex. 9 : Objet 2 varié, mesures 45-47.

Entre les mesures 79 et 93, l'Objet 2 est répété 8 fois identiquement, maintenant avec un agrégat de seconde mineure – *Si, Do* – joué au vibraphone, toujours avec un silence de blanche et un silence de noire entre chaque répétition, sauf – comme élément contrastant, probablement – entre les deux dernières répétitions, où le silence qui sépare l'accord de sa répétition est légèrement réduit.

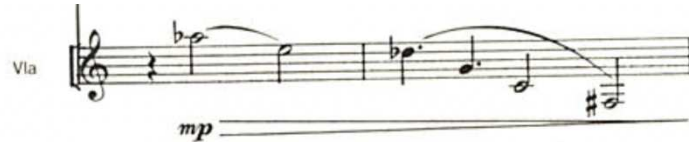
Ex. 10 : Objet 2 varié, trois dernières répétitions, mesures 89-93.

Lorsque la pièce continue, les « vestiges » ou « restes » qui suivent les objets sont systématiquement modifiés, voire « niés », laissant derrière eux les objets auxquels ils sont attachés pour devenir ainsi, en quelque sorte, des nouveaux objets autonomes.⁴⁴ Cela a lieu grâce à diverses opérations de variation employées par Feldman. Selon l'analyse de l'œuvre par Dániel Péter Biró, il y a généralement cinq catégories concernant les types de changements et/ou répétitions appliqués aux matériaux dans *Rothko Chapel* :

- réitération des structures d'intervalles
- variation d'intervalles
- association d'intervalles
- association de hauteurs
- réinterprétation d'intervalles

⁴⁴ Dániel PÉTER BIRÓ, *Slowly Watching Memory: An analysis of Morton Feldman's "Rothko Chapel"*, Diploma-Thesis in the field of Music Composition, Musikhochschule – Frankfurt am Main. Presented at the Third International Conference on Jewish Music in London, UK, 1998.

Par exemple, à plusieurs reprises, des « répétitions » du Reste 1 font leur apparition. Après la première énonciation à la mesure 12 on le retrouve aux mesures 28, 33, 77, 99, 105, 110-111 et 114-115. À chaque fois, dans ces apparitions, le matériau « vestige » est toujours varié dans ses durées – par le biais d’« étirements » ou de « rétrécissements » plus ou moins symétriques –, comme par exemple à la mesure 77 (Ex. 11). Souvent, également, seulement quelques composantes servent à énoncer l’identité de la figure tout en la déstabilisant (Ex. 12).



Ex. 11 : Reste 1 varié, mesures 76-77.



Ex. 12 : Reste 1 varié, mesure 99.

Dans le même sens, un autre comportement semblable et caractéristique de ce traitement « objectal » des éléments bruts ou inconnexes est celui des mesures 31-33, par exemple, où l’intervalle de seconde mineure (*Fa-Solb*) présent dans l’Objet 1 est renversé (ou réinterprété) comme une septième majeure, jouée au vibraphone, suivie de trois notes provenant du Reste 1 qui ont été variées de hauteur, tout en gardant le geste descendant. Ici, leur placement l’un après l’autre renforce la relation objet-reste qu’ils avaient initialement.



Ex. 13 : intervalles de l’Objet 1 suivi du Reste 1, mesures 29-33.

Ainsi, ces variations donnent lieu à l’usage isolé de certains éléments, pouvant aussi donner naissance à d’autres matériaux tels que le motif du soprano solo entre les mesures 180-184 provenant des trois notes « restes » de la mesure 33. Ce motif isolé du soprano solo servira à la fois d’anticipation à la troisième partie – « un interlude basé sur des motifs mélodiques pour soprano, alto et timbales » – où l’interlude mélodique de la voix sera au premier plan.

Ex. 14 : première apparition du motif du soprano solo, mesures 179-184.

Un fragment important où l'on perçoit de manière condensée ce traitement objectal dont nous parlons se trouve entre les mesures 95-100. Après les huit répétitions de l'Objet 2 entre les mesures 79-93 (déjà mentionnées), à la mesure 95 un nouvel accord apparaît, cette fois-ci composé à partir de restes qui se trouvent dans les mesures 43 et 48. L'intervalle *Réb-Do* est joué à la mesure 43 comme Reste 2 de l'Objet 2 (voir Ex. 7), ensuite l'intervalle *Sib-Do* est joué aussi comme vestige à la mesure 48, juste après la répétition de l'Objet 2 (mesure 46). (En fait, la première apparition de l'intervalle *Sib-Do* a lieu à la mesure 34 où le chœur joue un *Do* unisson contre le *Sib* de la timbale ; voir la partie dédiée au « Chœur en déclamation » à ce propos.) Ainsi, donc, ces trois notes, *Sib*, *Do* et *Réb*, donneront naissance à l'objet de la mesure 95, créée à partir de l'agencement de ces vestiges.

Ex. 15 : Reste 2 à la mesure 43 suivi de l'intervalle *Sib-Do* joué à la mesure 48. Mesures 43-49.

Ex. 16 : l'objet composé à partir de restes à la mesure 95, suivi de l'Objet 3 à la mesure 97. Mes. 95-100.

Ensuite, à la mesure 97 l'on trouve un nouvel objet, l'Objet 3, créé à partir de l'association de hauteurs et d'intervalles des objets 1 et 2 (voir l'Ex.16). À nouveau, une cellule modale est y présentée, faisant référence directe aux premiers accords. De plus, on garde encore la relation d'un accord joué par le célesta auquel l'on superpose une note aigue de l'alto (association de structure et de timbre). Plus encore, l'on trouve à nouveau la même distance de neuvième mineure présente dans l'Objet 2, entre la note plus aigüe de l'accord jouée par le célesta (Do dans ce cas-ci) et celle jouée par l'alto (Réb). À la fin de ce même extrait, on trouve une des multiples variations du Reste 1, à la mesure 99 (Ex. 16). En somme, il est remarquable que ces objets – celui composé à partir de restes à la mes 95, puis l'apparition de l'Objet 3 – donnent lieu à l'assemblage d'objets avec des restes, créant ainsi d'autres objets.

Par exemple, à la mesure 101, on trouve un objet composé à partir de l'accord joué par le célesta dans l'Objet 3 (désormais octava bassa) auquel s'ajoute l'harmonique artificielle de l'alto (Eb) qui auparavant n'était qu'une variation de timbre d'une des composantes de l'Objet 1 (le Lab). À la mesure suivante, on trouve maintenant comme reste une des composantes « originales » de l'Objet 3 – la note *Réb* – toujours isolée, sauf que, maintenant, au lieu d'être jouée par l'alto, elle est jouée par la voix de basse solo. Finalement, à la mesure 105, on peut constater une des multiples variations du Reste 1.

The image shows a musical score for measures 101 to 106. The score is written for four parts: Choir Bass, Cel., Vibr., and Vla. The time signature changes from 3/4 to 2/2 and back to 3/4. A circled measure number '105' is visible above the Choir Bass staff. The notation includes various rests, notes, and dynamic markings like 'ppp'.

Ex. 17 : objet composé à partir de l'accord joué par le célesta dans l'Objet 3 (*fa, sol, lab, do*), auquel s'ajoute une composante variée de l'Objet 1 – l'harmonique artificielle *Eb* (voir l'Ex. 8). À la mesure 105 se trouve une variation du Reste 1. Mesures 101-106.

En somme, ces procédures de construction et déconstruction – y compris la différence, la répétition tout comme l’assemblage – permettent à Feldman de manipuler ses matériaux d’une manière presque plastique ; objectale, disons, dans la tradition esthétique du « gamut » *cagien*. Rappelons que l’immanence de la technique du « gamut » se fonde sur le traitement d’éléments simples – du son, et du silence – par leur présence, absence et imbrication « brute », contrairement aux associations possibles dans un contexte de développement thématique, par exemple. C’est pourquoi, par exemple, dans l’isolement et les absences de composantes des objets et de restes, « [...] le silence est aussi un substitut au contrepoint. C’est : rien contre quelque chose. Différents degrés de rien contre quelque chose, ça existe réellement, c’est quelque chose qui respire. »⁴⁵ Bien que *cagienne*, au moins partiellement, Feldman décrit sa propre technique comme étant basée sur des matériaux « modules » ou « modulables », ce qui lui permet d’éviter la continuité. « Je travaille par modules, je ne travaille pas dans la continuité, je travaille d’une façon modulaire [...] de cette façon, je peux mettre ça dans tous les sens. Si je pense en termes de module, je peux prendre ça dans un endroit et le mettre ici, comme Frankenstein. »⁴⁶ Nous écoutons donc des éléments « modulés » dans tous les sens, c’est-à-dire, des hauteurs et des timbres dans des contextes variables, ce qui renforce leur qualité « objectale », mais aussi, leur « vulnérabilité » en ce qui concerne les relations initiales des intervalles. Autrement dit, tout est « objectal » dans *Rothko Chapel*, et pourtant, tout est sur le point de perdre, à n’importe quel moment, son « identité primaire ». Certes, nous avons parlé de « variation », or, à vrai dire cet état de « répétition variée » en permanence se fonde sur quelque chose de plus subtil et ambigu, comme le dit Feldman, plus proche de la « traduction » *beckettienne* que de la « variation » à proprement parler.

Autre chose : je n’aime pas la variation, je préfère la traduction. Je crois que le meilleur exemple qui m’ait été donné à cet égard au cours des dix dernières années est ma rencontre avec Beckett et le fait d’essayer de trouver de quelle manière il travaille. Il écrivait quelque chose en français, la phrase suivante en anglais, puis il prenait l’anglais et le traduisait en français. Ça n’a plus rien à voir avec la première phrase en français... Alors, je reçois de lui ce poème, je le lis : c’est la même chose, cela ne sonne pas de la même façon, mais c’est la même chose.⁴⁷

⁴⁵ M. FELDMAN, « Conférence de Francfort » (1984), *op. cit.*, p. 374.

⁴⁶ *Ibidem*.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 385.

2.1.3 Chœur en déclamation :

Feldman ne consacre au chœur un rôle protagonique qu'à partir de la deuxième partie de *Rothko Chapel*, intitulée « une section "abstraite" plus statique pour le chœur et les cloches. » Néanmoins, avant d'y arriver, il faudrait mentionner la place du chœur dans l'ouverture déclamatoire, où des apparitions en mode de *collage* déterminent le caractère général de la première section, tout en anticipant les éléments et le caractère du chœur dans le reste de la pièce.

Historiquement, l'une des fonctions intrinsèques du chœur a consisté en « organiser la différence sous le régime de l'affirmation de l'unité »⁴⁸, comme l'explique Vladimir Safatle dans son essai sur *Rothko Chapel*. En effet, au-delà de la musique même, le dispositif du chœur – du rite musical à la politique en passant par la religion – a « toujours été lié à des expériences sociales où la multiplicité des voix se montre comme étant, dans son essence, un unisson, où chaque voix d'une polyphonie se dévoile comme faisant partie d'une même direction téléologique. »⁴⁹ Cependant, nous l'avons dit, chez Feldman le choix du chœur (ainsi que des percussions) est symptomatique du désir – fortement présent chez Rothko – de s'approprier d'une certaine « force unificatrice de la religion » afin de construire un espace, un plan, fondé sur une autre logique des rapports, non téléologiques cette fois-ci.

En lignes générales, certaines opérations concernant les matériaux du chœur ont lieu tout au long de l'œuvre ; parmi les plus importantes, l'on peut citer les suivantes :

- La construction de phrases chorales en bloc généralement à partir de réservoirs de notes privilégiant le chromatisme.
- L'isolement d'accords extraits des phrases, leur dotant d'un caractère objectal.
- La présentation de hauteurs isolées qui deviendront des accords, ainsi que des accords qui deviendront des hauteurs isolées (ou de phrases de hauteurs isolées).

⁴⁸ V. SAFATLE, *op. cit.*, p. 215.

⁴⁹ *Ibidem.*

La première apparition du chœur a lieu entre les mesures 29 et 31. On peut d’abord percevoir un statisme chromatique, avec une atmosphère atonale qui peut rappeler la musique de Webern. Or, contrairement aux cellules chromatiques dans un système strictement dodécaphonique, Feldman construit ses accords à partir d’unités chromatiques qui grandissent et se contractent. Selon Dániel Péter Biró, la quantité des notes dans ces unités chromatiques varie selon l’addition et la soustraction de composantes, et serait un exemple du travail de « désorientation » au sein du rapport entre perception et mémoire chez Feldman. Cette première phrase est construite avec neuf notes de la gamme chromatique. Quelques notes sont répétées pendant l’enchaînement d’accords, d’autres réapparaissent à d’autres octaves. La caractéristique essentielle est celle d’une stase créée grâce à l’homogénéité du groupe de sons.

The image shows a musical score for measures 29-31. It consists of two staves: a treble clef staff (piano) and a bass clef staff (bass). The music is characterized by dense, chromatic textures. Measure 29 is marked with a box containing the number '29'. There are dynamic markings including 'pp' (pianissimo) and 'ppp' (pianissimissimo). There are also triplet markings over some notes in both staves. The time signature changes from 3/2 to 2/2 and then to 3/4.

Ex. 18 : première apparition du chœur entre les mesures 29-31.

Ensuite, l’unisson *Do* des voix contre le *Sib* de la timbale à la mesure 34 peut être considéré comme un premier isolement d’une composante qui se trouve dans la première phrase du chœur. Cet élément est présenté ultérieurement comme « vestige » à la mesure 48 et donne aussi naissance à l’accord fait à partir des restes, à la mesure 95 (voir l’Ex. 15). D’ailleurs, Dániel Péter Biró mentionne que les accords qui se réitèrent en isolement parviennent à un état d’autonomie, et que ces isolations permettent aux restes des phrases d’être entendus comme des objets sonores en-soi, et, comme nous l’avons vu, d’acquérir un caractère objectif.

The image shows a musical score for measure 34. It features four staves: Soprano (S), Alto (A), Chorus, and Timpani (Timp.). The Soprano and Alto parts are shown with a single note on a staff. The Chorus part is also shown with a single note. The Timpani part is shown with a single note. The dynamic marking is 'ppp' (pianissimissimo). The time signature is 3/2.

Ex. N°19 : l’intervalle *Sib-Do* joué par la timbale et le chœur à la mesure 34. 2’45’’

Ensuite, aux mesures 35-37 nous écoutons une répétition des deux derniers accords de la première phrase (Ex. 18), maintenant dans un sens rétrograde et avec deux notes additionnelles sur le dernier accord. Voilà un exemple à la fois d'isolement d'accords extraits d'une phrase, et, également, de « négation » des accords absents.

35

The image shows a musical score for measures 35, 36, and 37. Measure 35 is in 3/2 time and contains a whole note chord. Measure 36 is in 3/4 time and contains a half note chord. Measure 37 is in 2/2 time and contains a whole note chord with two additional notes. A double-headed arrow is positioned below the score, pointing from measure 37 back towards measure 35, indicating a retrograde sequence.

Ex. 20 : deuxième phrase du chœur, mesures 35-37.

L'objet « unisson *Do* – timbale *Sib* », dont l'unisson est chanté par le chœur, est présenté isolément plusieurs fois. Il apparaît d'abord en état « brut » (une seule voix contre la timbale à la mesure 48) pour ensuite revenir avec des micro-variations : des octaves s'ajoutent une à une (mesures 50 et 52), puis, d'autres intervalles également, déconstruisant peu à peu l'identité de l'unisson.

The image shows a musical score for measure 48. It features two staves: 'Ch. A' (Chorus Alto) in the treble clef and 'Timp.' (Timpani) in the bass clef. Both parts play a single note, *Do* (C4), marked with a piano (*pp*) dynamic.

Ex. 21 : objet « unisson *Do*–timbale *Sib* », mesure 48.

The image shows a musical score for measures 50 through 56. It includes staves for Soprano (S), Alto (A), Chorus (Ch.), Tenor (T), Bass (B), and Timpani (Timp.). Measures 50 and 52 are circled. The score shows various rhythmic and melodic variations for the unison *Do* and *Sib* timpani across the different parts.

Ex. 22 : micro-variations de l'objet « unisson *Do*–timbale *Sib* », entre les mesures 50-56.

À partir de la mesure 58 le tremolo de la timbale est « micro-varié » vers un tremolo de grosse caisse qui sert en même temps d'élément unificateur – le timbre de ces deux instruments étant fortement semblable. Cela permettra aussi l'utilisation du tremolo du temple block à la fin du passage à la mesure 62, comme micro-variation de cet élément unificateur.

The image shows a musical score for measures 57-62. A circled number '60' is positioned above the first staff. The score includes staves for Soprano (S), Alto (A), Chorus (Ch.), Tenor (T), Bass (B), and Percussion (Perc.). The percussion part is divided into T. Dr. (Tom Drum) and T. Blk. (Temple Block). The dynamics for the vocal parts are marked as *mp*, *mf*, and *pp* across the measures. The time signature changes from 2/4 to 3/4 and back to 2/4. The Percussion part shows a transition from T. Dr. to T. Blk. with a *ppp* dynamic marking.

Ex. 23 : évolution harmonique de l'objet « unisson *Do*-timbale *Sib* » et apparition du tremolo à la grosse caisse puis au temple block, mesures 57-62.

Dans ce même sens, la première phrase du chœur réapparaît à la mesure 69 avec des micro-variations de durée. Ensuite, comme précédemment, la phrase qui se trouve entre la fin de la mesure 72 et la mesure 75 est une répétition des trois derniers accords qui viennent d'être mentionnés, avec de micro-variations de durée et en supprimant le premier accord par « négation », à nouveau. Tout cela se passe contre des répétitions de l'Objet 1 en *ostinato*, comme une couche statique répétitive, qui sert par ailleurs d'élément unificateur.

69 (Objet 1: cel+vibr+alto) 75

Choeur

pp *ppp*

Ex. 24 : phrases du chœur auxquelles se superpose l'Objet 1, mesures 69-75.

La prochaine phrase du chœur, construite à partir de variations de la phrase antérieure, apparaît entre les mesures 84-93 et consiste de huit accords créés à partir d'un réservoir de onze notes. En tout cas le lien avec la phrase antérieure est clair dans la mesure où l'on trouve, superposées aux voix, des répétitions de l'Objet 2 toujours comme élément unificateur et en ostinato.

84 (Objet 2: cel+vibr+alto) 93

Choeur

ppp *p* *mp* *ppp*

Ex. 25 : phrases du chœur auxquelles se superpose l'Objet 2 aux mesures 84-93.

Encore semblable aux mesures 47-62, une élaboration des notes isolées qui deviennent des accords et vice-versa est effectuée aux mesures 135-169. Cette fois-ci, la timbale présente un ostinato de deux notes séparées par une tierce mineure (faisant référence aux premières mesures), à laquelle se juxtapose l'élaboration des voix.

The musical score shows three staves: Alto (A), Tenor (T), and Timpani (Timp.).

- Alto (A):** Measures 135-139 are whole rests. Measure 140 begins with a *pppp* dynamic, featuring a half note G4, a quarter note F#4, and a quarter note E4.
- Tenor (T):** Measures 135-139 are whole rests. Measure 140 begins with a *pppp* dynamic, featuring a half note G3, a quarter note F#3, and a quarter note E3.
- Timpani (Timp.):** Measures 135-139 are whole rests. Measure 140 begins with a *ppppp* dynamic, featuring a half note G2, a quarter note F#2, and a quarter note E2. This pattern repeats in the following measures.

Measure numbers 135 and 140 are circled above the staff. The time signature changes from 2/2 to 3/4 at measure 136.

Ex. 26 : chœur et timbale entre les mesures 134-140.

Après quelques mesures, une voix basse chante les mêmes notes de la timbale avec une légère variation rythmique. Entre les mesures 148-154, l'alto jouera la note isolée de *Réb* – qui, à ce point, a acquis une certaine autonomie – plusieurs fois identiquement en crescendo et contre la note *Do* des voix, comme à plusieurs reprises au long de la partition.

145

Musical score for measures 141-153. The score includes five vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and Timpani. The Soprano part has a *pppp* dynamic marking. The Bass part has a *pppp* dynamic marking. The Timpani part has a rhythmic pattern of quarter notes with eighth rests.

150

15

Musical score for measures 150-153. The score includes five vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and Timpani, plus a Viola part. The Viola part has dynamic markings of *ppp* and *mp*, and a *poco* marking. The Timpani part has a rhythmic pattern of quarter notes with eighth rests.

Ex. 27 : chœur, timbale et l'alto entre les mesures 141-153.

Également, à partir de la mesure 163, la tierce mineure *Réb-Sib* sera dupliquée, cette fois-ci chantée par la voix alto solo, anticipant ainsi la mélodie diatonique de la soprano solo des mesures 180-184 (voir Ex. 14), et créant aussi momentanément l'accord créé à partir des restes de la mesure 95 (*Sib, Do, Réb*) joué cette fois-ci par l'alto, le chœur et la voix d'alto solo.

The musical score consists of seven staves. The vocal parts are Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B), with two sections labeled Ch.1 and Ch.2. The instrumental parts are Solo Alto, Timpani (Timp.), and Viola (Vla.). The score shows a progression of notes and rests across six measures. The Solo Alto part is marked *mp* and the Viola part is marked *ppp* and *p*. The vocal parts conclude with a final interval of *Réb-Do*.

Ex. 28 : mesures 161-166.

Ce segment finit avec l'intervalle *Réb-Do* joué par deux sections du chœur en *mezzoforte*, pour ensuite conclure la phrase avec un dernier accord qui avait été utilisé précédemment comme fin de phrase à la mesure 114 et de manière isolée aux mesures 123, 128, 179 et 189, faisant preuve, encore une fois, de sa qualité objectale.

The image shows a musical score for measures 167-170. It features two choir sections, Ch. 1 and Ch. 2, each with Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B) parts. The vocal parts are marked with dynamics *mf* and *mp*, and articulation *molto*. The instrumental parts include Timp. (Timpani) and Via. (Viola). The Timp. part has a dynamic of *mf* and a 5/2 time signature. The Via. part has a dynamic of *mf*. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Ex. 29 : l'intervalle *Réb-Do* chanté par deux sections du chœur suivi d'un accord clôture de phrase à la mesure 170, mesures 167-170.

Enfin, à la mesure 197, sont superposées deux phrases réparties entre deux sections du chœur. Des accords de phrases antérieures y sont combinés, encore une fois, avec de nouveaux accords ou des micro-variations des accords antérieurs. À ce point, la difficulté analytique est de faire la distinction entre une variation et une nouvelle structure. Or, on peut constater la création d'une texture chorale à partir de l'intermittence de rythmes des deux sections du chœur, ce qui anticipe le comportement du chœur pendant la deuxième partie. En tout cas, ces constructions et négations des matériaux qui se répètent lorsqu'ils sont variés et vice-versa, donnent lieu à un état où les matériaux semblent à la fois provenir de nulle part et, en même temps, avoir toujours été là. Ce comportement particulier, qui remue la « stabilité » de l'« identité primaire » de matériaux dont nous avons parlé, retrouve des échos dans la fascination de Feldman pour les tapis d'Orient, comme le dit Safatle dans une des phrases

conclusives de son essai sur *Rothko Chapel* : « Il s'agit d'un tissu semblable à ces tapis d'Orient où l'on voit la construction d'un espace où la non-identité et la multiplicité sont créées à travers la perception initiale d'identité et d'unité. »⁵⁰

2.2 « Une section “abstraite” plus statique pour le chœur et les cloches » (mesures 211-242)

La deuxième partie de *Rothko Chapel* est probablement l'un des exemples les plus évidents dans l'œuvre de Morton Feldman d'une musique véritablement « statique ». Toute la section est construite sur une texture « immobile » et « vibrante » en même temps. Nous avons le chœur divisé en deux groupes : six soprano et six alto qui chantent un hexacorde (*Mib, Sol, Lab, La, Si, Do*) qui change d'intensité à travers des jeux de canons. Tout cela contre des accords de cloches qui utilisent les six notes restantes (*Ré, Fa, Solb, Sib, Do#, Mi*) de la gamme chromatique. De cette manière, la musique présente une sorte de « cluster différé »⁵¹, très proche de l'écriture – aussi « statique » et « vibrante » – mise en place dans le « *Farben* » des *Cinq pièces pour orchestre* (1909) de Schoenberg.

Déjà vers la fin de la première partie, entre les mesures 197 et 210, nous percevons la texture chorale créée à partir de l'intermittence de rythmes des deux sections du chœur divisé, et, simultanément, les cloches commencent à faire irruption à partir de la mesure 205, ce qui permet une entrée en quelque sorte « diffuse » dans la deuxième partie qui ne commencera formellement qu'à la mesure 211. Ce type d'entrée « diffuse » participera également à la construction de ce que Feldman nommera musicalement comme des « bords à la Rothko », dont nous parlerons ultérieurement. Ce « cluster différé » dont parle Safatle est, en plus, créé avec l'indication de *barely audible* (« à peine audible ») pour les voix ainsi qu'un pianissimo extrême (*ppppp*) pour les cloches. De cette manière, tout comme les tableaux de Rothko où aucun champ chromatique n'est tout à fait plat mais plutôt composé d'une hétérogénéité interne, dans cette deuxième partie nous sommes face à un chromatisme musical à peine audible, d'apparence statique, mais exposant cependant une vibration interne dans chacune de ses composantes.

⁵⁰ V. SAFATLE, *op. cit.*, p. 219.

⁵¹ *Ibid.*, p. 217.

This musical score page contains two systems of staves. The first system is for the Soprano (Sopr.) section, with staves numbered 1 through 6. The second system is for the Alto section, also with staves numbered 1 through 6. A Chords (Chms.) staff is located at the bottom of the page. The music is written in treble clef with a 3/4 time signature. The key signature has one flat (B-flat). The dynamic marking *ppppp* is present at the beginning of the Chords staff. The instruction "barely audible" is written below the vocal staves. Trills are indicated by a "3" over a bracket. The score spans measures 215 to 220.

220

The image shows a musical score for Soprano and Alto sections, measures 211-224. The score is divided into two systems. The first system (measures 211-214) is for the Soprano section (Sopr.) and consists of six staves. The second system (measures 215-224) is for the Alto section (Alto) and consists of six staves, plus a separate staff for Chords (Chms.) at the bottom. The music features complex rhythmic patterns with many triplets and slurs. The Soprano part includes a circled measure number '220' at the beginning of the first system. The Alto part includes a circled measure number '220' at the beginning of the first system and a circled measure number '224' at the end of the second system. The Chords part includes a circled measure number '220' at the beginning of the first system and a circled measure number '224' at the end of the second system.

Ex. 30 (pace précédente et page actuelle) : début de la deuxième section, mesures 211-224.

2.3 « Un interlude basé sur des motifs mélodiques pour soprano, alto et timbales » (m. 243-313)

Le matériau principal de cette section est la mélodie pour soprano – écrite par Feldman le jour des funérailles de Stravinsky à New York – qui revient constamment de façon répétitive, mais, à cause d’un jeu de déphasage entre l’objet et la perception sonore, par le biais de micro-variations, jamais de façon véritablement identique. Comme nous l’avons mentionné précédemment, cette mélodie est en fait une variation du matériau exposé précédemment entre les mesures 180 et 184 (voir Ex. 6 et Ex. 14), et qui est à son tour une variation du Reste 1 de la mesure 33.

The musical score consists of three staves: Solo Soprano, Viola, and Timpani. The Soprano staff begins at measure 243 with a melodic line. The Viola staff starts with pizzicato and sul G, then arco. The Timpani staff has a complex rhythmic pattern with various time signatures (5/2, 7/8, 5/4, 2/2, 3/4, 5/8, 7/8) and a pppp dynamic marking. Measure numbers 245, 250, and 255 are circled.

Ex. 31 : début de la troisième section de Rothko *Chapel*, mesures 243-253.

Encore une fois, il s’agit d’un comportement de « répétition variée » en permanence. Inspiré par les structures que l’on trouve dans les tapis d’Orient – cette forme « où la non-identité et la multiplicité sont créés à travers la perception initiale d’identité et d’unité », selon les mots de Safatle –, Feldman propose dans cette troisième partie de manière condensée une structure musicale minimale faite à travers un « semblant de répétition » comme l’appelle le philosophe brésilien :

En s’inspirant de la structure irrégulière des tapis d’Orient, des structures composées par des motifs qui ne sont répétés qu’en apparence, Feldman pense une structure musicale faite surtout à travers un semblant de répétition – pour autant qu’il s’agisse d’une répétition qui, si l’on y regarde de près, montre la différenciation continuelle de ce qui, seulement de loin, paraît être le même. Un peu comme les jeux chromatiques d’un tableau de Mark Rothko. L’exemple le plus frappant ici, ce sont les variations de la mélodie de trois notes de la soprano dans les mesures 244-290 de *Rothko Chapel*. En jouant avec le déphasage entre l’objet et la perception sonore, cette mélodie ne revient jamais de façon absolument identique, même si elle est perçue comme identique. Cette façon d’articuler, dans le même mouvement, différence et répétition apparaît aussi à travers l’usage réitéré des accords inversés, modulés ou modifiés seulement dans les notes « ornamentales ». Feldman dira que cette façon de désarticuler la distinction entre différence et répétition est « une exigence consciente de “formaliser” une désorientation de la mémoire. »⁵²

À part cette mélodie répétée et variée en permanence chez la soprano, l’alto y joue un rôle aussi important avec l’apparition de plusieurs matériaux basés sur des intervalles récurrents des phrases précédentes. Nous y écoutons notamment les intervalles relatifs de neuvième mineure et de septième majeure. Par exemple, entre les mesures 257 et 259 (Ex. 32), un geste de neuvième mineure entre *La* et *Sib* est présenté trois fois de suite avec des micro-variations de durée. Cette même phrase est reprise aux mesures 299-301 (Ex. 33) avec une variation de hauteur ; la neuvième mineure *La-Sib* est devenue une septième majeure entre *Mi* et *Ré#*, mais toujours avec les mêmes durées. Entre ces deux phrases presque identiques, aux mesures 265-271 (Ex. 34) a lieu une réapparition des mesures 171-178 de l’ouverture, avec quelques micro-variations de durée. Il s’agit d’une phrase composée d’une réitération des intervalles de septième majeure et de neuvième mineure avec deux tierces mineures au milieu.



Ex. 32 : phrase jouée par l’alto solo aux mesures 257-259.



Ex. 33 : phrase jouée par l’alto solo aux mesures 299-301.

⁵² V. SAFATLE, *op. cit.*

The image displays two musical staves. The top staff, labeled 'Solo Sopr.' and 'Vla.', covers measures 265 to 271. Measure 265 is marked with a circled '265'. The Soprano part has a melodic line with notes and rests. The Viola part has a more complex rhythmic pattern with triplets and various time signatures: 5/8, 3/4, 5/4, 2/2, 3/4, 3/2, 2/4, and 11/8. The dynamic marking 'ppp' is present. The bottom staff, labeled 'Timp.' and 'Vla.', covers measures 270 to 271. Measure 270 is marked with a circled '270'. The Timpani part has a simple rhythmic pattern. The Viola part has a melodic line with notes and rests, with dynamic markings 'f' and 'f'.

Ex. 34 : phrase jouée par l'alto solo aux mesures 265-271.

Finalement à la fin de la troisième partie (mesures 302-313), nous retrouvons la même texture chorale « statique » de la deuxième section dans laquelle le chœur, divisé en deux, joue un seul objet musical mis en vibration par le biais d'une activation contrapuntique de ses éléments. Comme dans la deuxième partie, on peut toujours parler d'un « cluster différé », bien que cette fois-ci l'objet ne contienne que dix et non pas douze sons de la gamme chromatique ; *Do#, Ré, Mib, Mi, Fa, Fa#, Sol#, La, Sib* et *Si*, dont six notes sont réparties entre le chœur et les autres entre des objets ponctuels tels qu'un accord joué par le célesta et un harmonique artificiel joué par l'alto. Cette dernière partie fait à la fois référence à la deuxième partie « statique » de *Rothko Chapel*, mais elle fonctionne aussi comme anticipation de la dernière section où le même accord du chœur sera juxtaposé d'une manière très particulière à la mélodie diatonique de l'alto. D'ailleurs, ces entrées « diffuses » entre une section et l'autre n'ont lieu que dans les trois premières sections, l'entrée à la quatrième partie étant une entrée plutôt contrastée par rapport à tout-ce que nous avons entendu jusqu'ici.

30

305

S
Ch. 1
A
T
B

S
Ch. 2
A
T
B

Cel.

T. Dr.

Via.

ppp

ppp

ppp

ppp

ppp

ppp

ppp

ppp

ppp

ppp

mp

Ex. 35 : fin de la troisième section de *Rothko Chapel*, mesures 302-307.

2.4 « Une fin lyrique pour l’alto, accompagné par le vibraphone, rejoint plus tard par le chœur, dans un effet de collage » (m. 314-427)

Comme l’exprime le compositeur, il y a plusieurs références personnelles dans *Rothko Chapel*. C’est le cas, par exemple, de la mélodie de soprano qui apparaît ponctuellement dans la première partie et de façon développée dans la troisième partie, écrite le jour du service funèbre de Stravinsky à New York. Il en va de même pour la mélodie d’inspiration hébraïque jouée par l’alto dans la partie finale, écrite quand Feldman avait quinze ans.⁵³

Les mélodies n’apparaissent que très tardivement dans l’œuvre de Feldman. En effet, il n’est pas surprenant, dans une musique fortement construite à partir du « statisme » de la verticalité, ciblant la négation de toute présence de mélodrame et de développement linéaire, que le compositeur ait échappé systématiquement au geste mélodique. Ce n’est qu’à partir de 1970, avec le cycle de quatre pièces *The Viola in my life* (1970-1971) que Feldman se sert de petites structures mélodiques, modales et/ou tonales, qui n’existaient pas auparavant dans sa musique. Puis, dans *Rothko Chapel*, nous écoutons « pour la première et dernière fois dans la musique de maturité de Feldman la présence de toute une section avec mélodie tonale, structure hiérarchisée d’accompagnement et pulsation régulière. »⁵⁴

Vladimir Safatle se réfère à cette section comme à un « retour au tonalisme et amour des ruines », où « apparemment, tout cela apparaît d’un coup. Néanmoins, cette section est la culmination et l’unification d’une série de signes épars dans la musique. »⁵⁵ Cela veut dire que cette dernière section n’est pas uniquement une référence « mélancolique » à un matériau historique – ce qui en effet est un des ingrédients qui la rendent possible : une mélancolie explicable par le fait qu’il s’agit d’une mélodie de jeunesse, d’un passé lointain, de même que par l’attirance qu’éprouvait Rothko par les mélodies (notamment celles de Mozart ou Mendelssohn) et que Feldman aurait pris en compte dans son hommage posthume. Or, comme le signalent Safatle et Steven Johnson dans leurs analyses de *Rothko Chapel*, la place de toute la section finale ne serait pas possible sans les matériaux qui la précèdent.

⁵³ M. FELDMAN, « Monographie » (par Jean-Yves Bosseur), *Écrits et paroles*, op. cit., p. 82.

⁵⁴ V. SAFATLE, op. cit., p. 218.

⁵⁵ *Ibidem*.

Parmi les matériaux qui rendent possible la construction de cette mélodie se trouvent principalement les tierces de la timbale et de l’alto au début de la pièce, ainsi que les tierces chantées par la voix alto solo et par le baryton solo à la fin de l’ouverture, qui sont en correspondance avec l’accompagnement des tierces du vibraphone et du célesta.

rothko chapel

morton feldman

Ex. 36 : tierces à l’alto et à la timbale, ouverture déclamatoire.

Ex. 37 : tierces à la voix alto solo et au baryton, fin de l’ouverture, mesures 161-166.

Ex. 38 : tierces au vibraphone qui sert d’accompagnement à la mélodie quasi-hébraïque finale.

S'ajoute aussi au cours de la musique, comme nous l'avons vu, la mélodie diatonique *stravinskienne* – celle écrite après la mort de Stravinsky en 1971 –, chantée par le soprano solo à deux moments importants de la pièce (dans l'ouverture, de façon éphémère, puis plus étalée dans la troisième partie). C'est cette mélodie *stravinskienne* qui anticipe et rend possible la cristallisation de la mélodie finale jouée à l'alto, et que Feldman décrit comme une mélodie « d'inspiration hébraïque », écrite lorsque le compositeurs avait quinze ans. Les illustrations issues de l'analyse de Steven Johnson montrent de façon assez claire la relation intervallique entre la mélodie finale et celles chantées qui la précèdent.

Ex. 39 : illustrations issues de l'analyse de Steven Johnson. En *a*, la mélodie telle que chantée par la voix soprano dans l'ouverture ; en *b*, telle que chantée dans la troisième partie ; en *c*, la mélodie finale jouée à l'alto.

« Tout se passe comme si une certaine synthèse se dessinait, mais faite par un matériau régressif », écrit Safatle. Or, il semblerait que le matériau principal de la section finale – que l'on peut en effet classer comme modal, diatonique, traditionnel, historique, etc. – n'était pas là précisément à cause d'une construction effectuée par des opérations « fonctionnelles » encadrées dans un régime externe avec des règles précises comme l'est celui du paradigme téléologique. Mais plutôt, que ce matériau historique serait le fruit des processus de construction très particuliers à l'œuvre dont la négation, la « répétition variée » en permanence, la « différenciation continue », entre autres, telles que nous les avons vues, et qui permettraient

l'apparition de ces éléments historiquement reconnaissables. Nous l'avons dit, tout est « objectal » dans *Rothko Chapel* – ce qui est une autre forme de dire que tout est immanent –, or les « objets » sont constamment sur le point de perdre leur « identité primaire » à cause des processus de variation infime employés. Ainsi, et bien que cela puisse paraître relever d'un usage nostalgique, voire, « ironique », l'apparition de ce matériau ne l'est pas. Elle est la « cristallisation » de cette « perte » d'« identité primaire » au moment où les transformations ont conduit à la possibilité – une parmi d'autres, pourrait-on dire avec Cage – d'un matériau reconnaissable. Il semble s'agir, comme le propose Vladimir Safatle dans sa conclusion sur *Rothko Chapel*, d'un nouveau sens de l'« unité » construit à partir de la loi interne des matériaux, et qui serait peut-être en correspondance avec la notion d'Adorno d'une « synthèse non-violente » au sein du travail compositionnel.

Il peut sembler, avec ces motifs de l'impossibilité de développement et ces esthétisations du blocage, que nous soyons en train d'entrer dans un genre d'hypostase de l'ineffable, d'une théologie négative accompagnée d'esthétique avant-gardiste. Néanmoins, il faut être attentif à la spécificité des processus constructifs en marche dans *Rothko Chapel*. Car même s'ils ne s'acheminent pas vers la construction des organisations fonctionnelles fondées sur la grammaire traditionnelle du développement des matériaux, même si l'expérience de l'impasse apparaît à tout moment pour casser nos attentes (*Erwartung*) de développement, il y a une unité qui se construit. Une unité qui, à sa façon, se développe à partir de la loi interne des matériaux, comme si l'on était devant un ordre capable de produire ce qu'Adorno a nommé un jour des « synthèses non-violentes ». ⁵⁶

Cependant, les processus de construction et transformation de matériaux ne semblent pas tout à fait suffisants pour saisir la place de cette nouvelle forme d'« unité », construite ou reconstruite, « synthèse » régressive de matériaux non-idiomatiques, ou collage d'éléments contrastés. Dans ce sens, il nous semble que certaines réponses se trouvent dans la constitution de la chapelle elle-même, et plus précisément, dans les processus internes aux toiles de Rothko, qui auraient ciblé en elles, sous les couches monochromatiques mais aussi sous les « couches de l'histoire » dans un sens, la présence d'une certaine « lumière intérieure » contenue dans les matériaux. Ainsi, donc, afin de comprendre cette couche de sens complémentaire dans la teneur profonde de *Rothko Chapel* et la correspondance générale des deux langages artistiques en jeu, nous devons parcourir ensuite l'espace octogonal de la chapelle, en passant par les toiles en tant qu'« entités », et jusqu'aux matériaux les plus internes à la peinture de Rothko et à la luminosité plastique qui émerge de ceux-ci.

⁵⁶ *Ibid.*

3. La chapelle : correspondance de matériaux

Tous les tableaux de Rothko dans la chapelle sont marqués par la manifestation d'une hétérogénéité interne au champ même de chaque couleur. Aucun champ chromatique n'est plat. Tous sont marqués par des oppositions et des conflits qui dévoilent une conscience de la dissolution de l'unité [...] À sa manière, Feldman a bien perçu tout cela.⁵⁷

3.1 L'espace externe : de la situation octogonale au chœur antiphonique

La chapelle est conçue comme un espace octogonal (voir l'Ex. 3) « inscrit dans une croix grecque »⁵⁸ au sein duquel sont disposés ses quatorze toiles : cinq panneaux individuels et trois triptyques. Au centre de la pièce une lucarne de toit permet à la lumière naturelle de passer et d'illuminer de manière subtile et indirecte les tableaux. À propos de ce dispositif architectural Geneviève Vidal explique, dans sa monographie sur le peintre américain, que « le choix d'un plan octogonal répond à des buts précis. Usuel dans les églises du christianisme primitif, ainsi que dans les églises orthodoxes, il enclot les croyants dans un espace quasi-circulaire [...] ».⁵⁹



Ex. 40 : Maurice Peress dirige la création de *Rothko Chapel* (1971) en 1972, via Rothko Chapel Archives.

⁵⁷ V. SAFATLE, *op. cit.*

⁵⁸ *Rothko Chapel*, by Mark Rothko, Mark Rothko paintings, www.markrothko.org consulté en juillet 2016.

⁵⁹ Geneviève Vidal, *Mark Rothko, peintre de la nuit rouge* http://vidal.genevieve.pagesperso-orange.fr/rothko/cnt_12.htm consulté en juillet 2016.

Feldman cherche à établir dès le dispositif instrumental une situation sonore aussi capable de véhiculer la force sémantique d'un édifice « religieux » – ce « pour toutes les religions et aucune... » qu'est la chapelle de Rothko – que d'englober circulairement l'expérience musicale au sein de la situation octogonale. Comme l'explique le compositeur, le « choix instrumental (en termes de forces utilisées, d'équilibre et de timbre), fut déterminé aussi bien par l'espace de la chapelle que par les peintures. »⁶⁰ Le compositeur se voit donc confronté musicalement à cette situation octogonale de la chapelle dont chaque mur contient une des « surfaces » de Rothko. En effet, il perçoit dans ces « surfaces » distribuées circulairement une profondeur qui émerge d'elles, remplissant l'espace : « L'image plastique de Rothko va droit jusqu'au bout de la toile, et je voulais atteindre le même effet avec la musique ; c'est-à-dire qu'elle emplisse l'espace global, de forme octogonale [...] ».⁶¹ Alors, justement, pour « emplir » cet espace octogonal, Feldman décide de diviser le chœur dans deux groupes dans la salle, l'un face à l'autre, ce qui lui permet de construire à plusieurs moments pendant la pièce, une sorte de spatialisation acoustique en recourant à une activation antiphonique⁶² du chœur. Ce dispositif antiphonique est constant durant toute la pièce avec néanmoins des claires mises en avant à certains moments par rapport à d'autres. Par exemple cela a lieu dans toute la deuxième section (mesures 211-242) que Feldman classe d'« abstraite et statique ». Ici, comme nous l'avons vu, nous écoutons un seul objet musical distribué parmi les deux sections du chœur dont chaque voix est rythmée individuellement et distribuées dans l'espace. Le même comportement réapparaît entre les mesures 302 et 313, dans la troisième section de l'œuvre, où désormais chaque section chorale est placée de manière complètement verticale (contrairement aux voix rythmées individuellement), alternant ainsi, entre chaque chacune des deux sections du chœur, un même accord. Également, comme nous l'avons vu, cette même configuration réapparaît à nouveau vers la fin de la pièce, c'est-à-dire dans la quatrième section, aux mesures 360-371, puis à la mesure 416 et jusqu'à la fin de la pièce, mesure 427.

⁶⁰ M. FELDMAN, *Écrits et paroles*, op. cit., p. 81.

⁶³ *Ibidem.*

⁶² L'antiphonie consiste précisément en un chant exécuté alternativement par deux chœurs.

3.2 L'espace pictural : la forme musicale et les toiles en tant qu'« entités »

Feldman et Rothko se positionnent d'une manière assez proche vis-à-vis de la question de la forme, ceci au moins dans le sens où ils évoquent tous les deux à plusieurs reprises l'idée de l'« espace » ; un espace formel dont les dimensions sont déterminées directement par la matière – par « l'espace interne », comme nous le verrons ultérieurement. Pour Feldman, la partition est comme une toile qui constitue par conséquent un certain espace. Sa démarche consiste alors à « sensibiliser cette aire – ce temps-espace. »⁶³ Nous l'avons dit, Feldman pense la musique, et plus spécifiquement la forme musicale, en termes picturaux : « je sais si j'ai besoin de huit ou dix minutes de musique tel qu'un peintre a besoin de cinq yards de toile. »⁶⁴ Rothko, pour sa part, trouvait le terme « espace » inadéquat et trompeur dans son usage aussi répandu qu'ambigu. Le peintre avoue pourtant se sentir attaché au terme plutôt dans son acception la plus « essentielle », dans son usage « vernaculaire le moins raffiné et le plus général. »⁶⁵ Ainsi, Rothko propose une distinction entre la dimension de l'espace pictural – c'est-à-dire, le médium ou le format dans lequel le drame, le volume et le mouvement ont lieu – et la profondeur de l'espace interne des en soi, dont nous parlerons ultérieurement. Chez Rothko ces deux dimensions sont dépendantes entre elles. Ainsi, l'espace pictural (la taille et les proportions du format) chez Rothko est directement défini par la profondeur de l'espace interne des toiles, comme si celles-ci avaient naturellement besoin de plus ou moins d'espace pictural, au fur et à mesure que le peintre approfondit le travail interne de la peinture, ou en d'autres mots, ses couches et ses pigments. Voilà sous quelle optique nous devons comprendre Rothko lorsqu'il parle d'investir l'« espace » de ses tableaux :

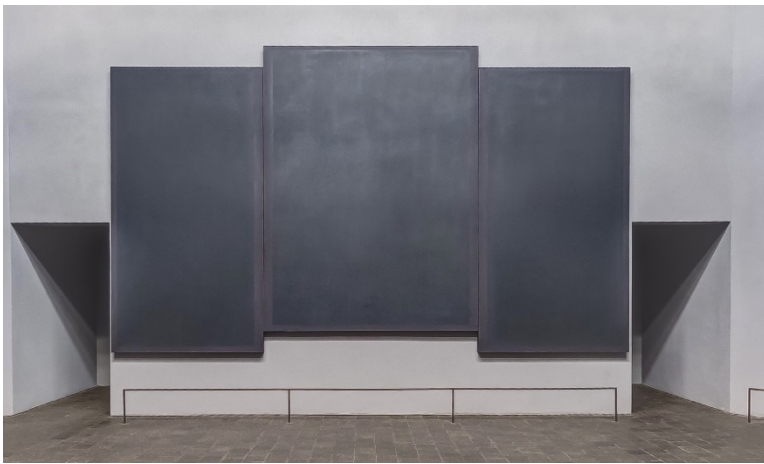
L'expérience de la profondeur fait pénétrer à l'intérieur de couches de choses de plus en plus distantes. [...] Par conséquent, en ce qui concerne ce désir pour le frontal, pour le dévoilé, pour la surface investiguée, je dirais que mes tableaux ont de l'espace. C'est-à-dire, dans l'effort d'expression pour rendre clair l'obscur, ou métaphysiquement, pour rendre proche l'éloigné, afin de les amener dans l'ordre de ma compréhension humaine et intime.⁶⁶

⁶³ Citation originale : “To me this score is my canvas, this is my space. What I do is try to sensitize this area – this time-space. The reality of clock-time comes later in performance, but not in the making of the composition. In the making of a composition the time is frozen. The time structure is more or less in vision before I begin. I know I need 8 or 10 minutes like an artist needs 5 yards of canvas.” dans Brian O'DOHERTY, “Feldman Throws a Switch between Sight and Sound”, New York Times 2 février 1964: <https://www.nytimes.com/1964/02/02/archives/feldman-throws-a-switch-between-sight-and-sound.html>

⁶⁴ *Ibidem*.

⁶⁵ Mark ROTHKO, « Fiches de travail, circa 1950-1960, fragments, Papiers de Rothko », *Écrits sur l'art: 1934-1969*, Paris, Flammarion, 2007, p. 222.

⁶⁶ M. ROTHKO, « L'espace dans la peinture », *op. cit.*, p. 178.



Ex. 41 : de gauche à droite panneaux Nord-ouest / Triptyque Nord / Nord-est (en haut) ; panneaux Triptyque Ouest (au centre à gauche) et Triptyque Ouest (au centre à droite) ; panneaux Sud-Est (en bas à gauche), Sud (en bas au centre) et Sud-Ouest (en bas à droite). Source : Google Maps Street View.

3.2.1 Forme musicale : « procession immobile » et les sections contrastées ; « dilatation » et « contraction » ; « bords à la Rothko »

Le rythme d'ensemble des peintures de Rothko, telles qu'il les a disposées, créait une continuité sans faille. Tandis qu'il était possible, avec les peintures, de répéter couleurs et gammes tout en maintenant un intérêt dramatique, je sentais que la musique devait appeler une série de sections enchaînées fortement contrastées. Je voyais une procession immobile semblable aux frises des temples grecs.⁶⁷

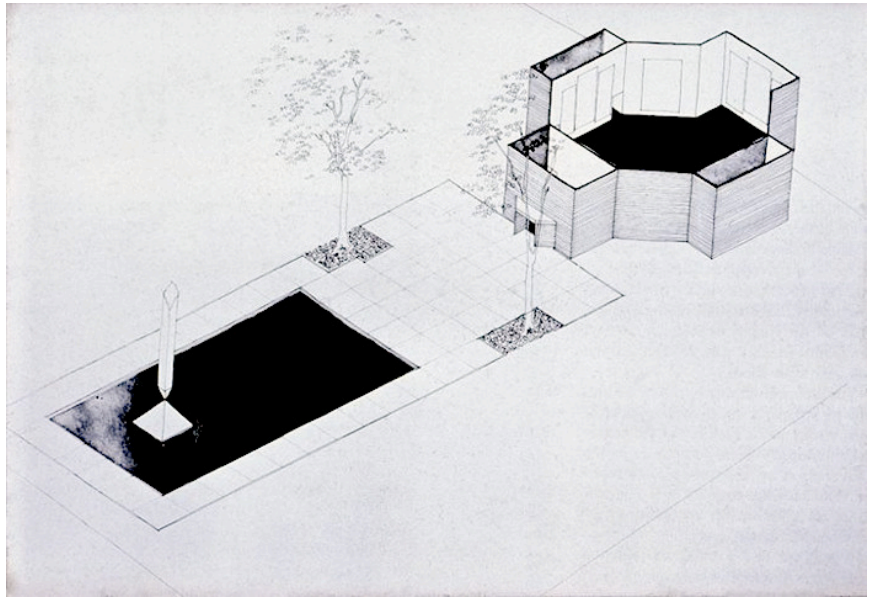
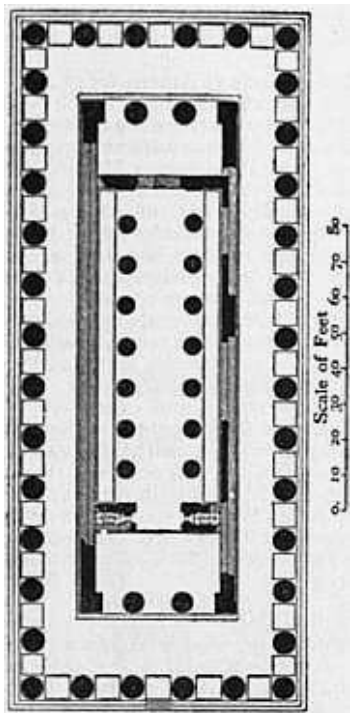
Si nous nous arrêtons un moment dans la dimension de l'espace pictural des toiles avant d'entrer dans leur espace interne, nous comprendrons le rapport entre cet espace pictural – y compris la grandeur des tableaux, leur support et leur interaction dans l'espace externe – avec la forme musicale de *Rothko Chapel* et les sections qui la constituent. Dans ce sens, il faut peut-être d'abord mentionner que les tableaux de la chapelle ont un support en toile de coton tendue sur des châssis en bois simples. L'épaisseur de ces châssis est assez grande, de huit centimètres, tandis qu'auparavant – dans les périodes précédentes du travail du peintre – ils étaient d'environ trois centimètres. Additionnellement, Rothko décide – et cela est une particularité des tableaux de la chapelle – de supprimer le cadre qui circonscrit les toiles en peignant les côtés afin d'inscrire les œuvres dans un dispositif visuel d'ensemble.⁶⁸ De cette façon, la concordance entre la couleur des côtés et celle du plan frontal apporte de la tridimensionnalité aux « entités » que sont ces toiles, renforçant ainsi l'illusion d'un « espace » profond au sein des tableaux. L'espace pictural de la chapelle de Rothko semble donc avoir une résonance directe avec la forme musicale conçue par Feldman. Les tableaux de Rothko, s'imposant comme des « entités », semblent renvoyer aux sections fortement contrastées de la musique, tel que nous le dit Feldman. En d'autres mots, les sections formelles de *Rothko Chapel* sont en quelque sorte pensées comme des « panneaux », comme des « volets », donc un peu comme des « tableaux musicaux » au sens de Moussorgski. Mais lorsque Feldman parle d'une « série de sections enchaînées fortement contrastées », il fait aussi allusion à l'idée d'une « procession immobile » évoquant le parcours des frises à l'intérieur d'un temple grec. Assez curieusement, Rothko se sentait, lui aussi, attiré par les frises et l'espace pictural englobant créé par les temples grecs, jusqu'au point d'avouer : « J'ai peint des temples grecs toute ma vie sans le savoir. »⁶⁹

⁶⁷ M. FELDMAN, *Écrits et paroles*, op. cit., p. 334.

⁶⁸ Carol MANCUSI-UNGARO, « La surface matérielle et immatérielle », *Mark Rothko : Musée d'Art moderne de la Ville de Paris*, Paris musées, 1999, pp. 47-57.

⁶⁹ M. ROTHKO, op. cit., p. 203-217.

Il est probable que Feldman ait été conscient de l'admiration de Rothko pour les temples grecs et les espaces architecturaux que le peintre visita à Paestum et à Pompéi, en Italie. Après sa visite à la « Villa des Mystères » à Pompéi, Rothko déclara avoir ressenti « une profonde affinité » entre son propre travail et les fresques de la *villa*, « le même sentiment, les mêmes larges étendues de couleur sombre. »⁷⁰ Bien sûr, il ne s'agit pas tant d'une référence rigoureuse, mais de l'évocation d'un endroit contemplatif où l'on trouve dans chaque mur une « entité », un « monde en soi », et qui construisent la dynamique globale de parcours de l'espace.



Ex. 42 : plan du second temple d'Héra à Paestum (à gauche) ; plan de la chapelle de Rothko à Houston (à droite).

Dans tous les cas, une « procession immobile », d'après Steven Johnson, suggère les principes contradictoires de « stase » et de « mouvement ». La stabilité chez Rothko résulterait des formes rectangulaires et des agencements symétriques, et le mouvement, de la tension permanente entre les rectangles et la surface plate. En tout cas le mouvement à l'intérieur du tableau n'aurait pas lieu d'un côté à l'autre mais de la surface aux fonds intérieurs du tableau et vice-versa, lorsque les rectangles apparaissent simultanément pour avancer ou reculer.⁷¹

⁷⁰ *Ibidem*.

⁷¹ Steven JOHNSON, « Rothko Chapel and Rothko's Chapel », *Perspectives of New Music*, Vol. 32, No. 2, 1994, pp. 6-53, p. 30.

Mais plus exacte encore est la description que propose Rothko lui-même lorsqu'il dit que ses tableaux peuvent, en lignes générales, effectuer deux types de mouvement : soit de « dilatation » – c'est-à-dire, d'ouverture expansive vers le dehors – ou bien, de « contraction », autrement dit, de repliement vers l'intérieur. En effet, sept des quatorze toiles présentent des formes rectangulaires sur fond, avec, à chaque fois, des dynamiques singulières de relief, de profondeur et de mouvement. Les sept tableaux restants, dont le triptyque du panneau Nord plus les quatre tableaux individuels dans les coins, tendent tous vers un monochrome complexe non uniforme, plus représentatif du dernier Rothko. Alors nous avons deux formes bien définies et contrastées entre elles créant un dialogue permanent d'un coin à l'autre de la chapelle. Pour saisir le contraste entre ces formes il suffit de voir les tableaux du panneau « Sud », avec l'élément rectangulaire au centre, plutôt contenu, et, à ses côtés, les tableaux monochromes, dont l'expansion demande plus d'espace (Ex. 41).

Vous avez peut-être remarqué que mes tableaux peuvent avoir deux caractéristiques. Soit leurs surfaces se dilatent et s'ouvrent dans toutes les directions, soit elles se contractent et se referment précipitamment dans toutes les directions. Entre ces deux pôles, on trouve toutes les choses que j'ai à dire.⁷²

Cette dialectique opposant « dilatation » et « contraction » est le point central de l'analyse des tableaux de la chapelle proposée par Sheldon Nodelman, qui décrit la dynamique engendrée par cette dualité comme représentant également une opposition entre « intériorité et extériorité, entre âme et matière, entre cohésion compacte et dispersion profuse. »⁷³ D'après Nodelman, la contraction correspondrait à la « cohésion compacte » des tableaux contenant des rectangles, alors que la dilatation correspondrait à la « dispersion profuse » des tableaux monochromatiques. Rothko lui-même décrira le phénomène d'« ouverture » (et par conséquent, de « renfermement » ou de « repliement ») construit au sein de ses toiles, en disant que celles-ci contenaient des « portes » et des « fenêtres » : « mes tableaux sont bien des façades [...]. J'ouvre parfois une porte et une fenêtre ou deux portes et deux fenêtres. »⁷⁴ Chaque « façade » contiendrait donc des interactions uniques à l'intérieur, comme des « entités » avec des vibrations propres, avec une sorte de « vie interne ». Rothko lui-même se réfère aux « formes » comme à des organismes traversés par une « volonté » et donc, remplis de « passion » :

⁷² Rothko cité dans Maurice ÉLIE, *Couleurs & théories: anthologie commentée*, Les Éditions Ovadia, 2009, p. 224.

⁷³ Sheldon NODELMAN, *The Rothko Chapel Paintings: Origins, Structure, Meaning*, Austin, University of Texas Press, 1997, p. 329.

⁷⁴ M. ROTHKO, « tapuscrit d'une conférence au Pratt Institute, novembre 1958 », *op. cit.*, p. 197.

Sur les formes : Ce sont des éléments uniques dans une situation unique. Ce sont des organismes avec une volition et une passion pour l'auto-affirmation. Elles [les formes] se déplacent avec liberté intérieure, et sans la nécessité de se conformer à, ou de violer le probable de l'univers familier.⁷⁵

D'ailleurs, l'écrivain Irlandais Brian O'Doherty, ami intime de Rothko et de Feldman, remarqua que les peintures possédaient davantage de « mobilité » lorsqu'elles étaient encore dans l'atelier avant d'être transférées à la chapelle. Cela à cause d'un dernier « étirement » effectué sur les toiles avant le montage, et qui leur aurait donné ainsi une certaine « qualité d'objet et présence littérale »⁷⁶, ce qui n'est pas sans rappeler les statues et fresques des temples grecs. En tout cas, en ce qui concerne la forme musicale à proprement parler, c'est peut-être le fait que les tableaux – « dilatés » et « contractés » – créent un dialogue entre eux, ce qui semble s'associer aux sections contrastées de la musique. Ceci dans le sens où l'on passe, comme dans les frises d'un temple grec, d'une « entité » à une autre. Voilà à nouveau un élément issu de la « force unificatrice » de dispositifs historiques afin de refonder, cette fois-ci, une certaine « dramaturgie » sous une autre logique de rapports. Ce n'est donc pas sans raisons que, d'après Geneviève Vidal, Rothko se référait à ses tableaux comme aux « voix d'un opéra » : « Par les teintes d'angoisse et de deuil, par l'immensité suggérée, les tableaux se répondent entre eux, comme autant de chants plus qu'humains. D'ailleurs Rothko les appelait : “les voix d'un opéra”. Chacun dialogue avec celui qui lui fait face. »⁷⁷ En effet, le peintre voyait ses tableaux comme des « drames » et les « formes », dans ce cadre, comme des personnages, ainsi qu'il le dit à plusieurs reprises : « Je pense à mes tableaux comme à des drames ; les formes dans les tableaux sont les interprètes. Ils sont nés de la nécessité [d'avoir] un groupe d'acteurs capables de jouer de manière dramatique sans embarras et d'interpréter des gestes sans honte. »⁷⁸

Enfin, d'un point de vue musical, la transition entre la troisième et la quatrième section est probablement l'exemple le plus évident de cet espace pictural composé d'« entités » séparées dialoguant entre elles : suite à un accord atonal prolongé, apparaît l'ostinato tonal du vibraphone avec la mélodie quasi-hébraïque, ce qui fait de cette section la division formelle la plus tranchante de cette musique.

⁷⁵ M. ROTHKO, « The romantics were prompted », *Possibilities* n°1 (hiver 1947-1948): 84, *op. cit.*, p. 109.

⁷⁶ Barbara NOVAK et Brian O'DOHERTY, « Les peintures sombres de Rothko : le tragique et le néant », *Mark Rothko : Musée d'Art moderne de la Ville de Paris*, *op. cit.*, pp. 35-45.

⁷⁷ G. VIDAL, *op. cit.*

⁷⁸ M. ROTHKO, *ibid.*, p. 108-109.

Un autre élément au sein de la forme picturale chez Rothko ayant une incidence dans la forme musicale, ce sont les « bords à la Rothko », souvent appelés des *soft-edges*, et qui désignent ces contours flous autour et à la limite des formes rectangulaires. Pour autant que les rectangles des peintures de Rothko frappent le spectateur comme des « entités » contenues dans les profondeurs du tableau, ceux-ci présentent tout de même une sorte de « dématérialisation » dans leurs bords – rappelons que, d’après Feldman, Rothko effectua un « saut » par rapport aux bords dégradés déjà présents chez Rembrandt (voir l’Ex. 2). Dans le style « classique » de Rothko – disons, avant le style tardif de la chapelle – ces bords flottent irrégulièrement à travers les surfaces et se prolongent souvent jusqu’à d’autres formes rectangulaires (dans les tableaux contenant deux rectangles, par exemple). les géométries rectangulaires s’évaporent de façon imprécise, au point qu’il devient difficile de distinguer le moment où commence la surface et où finit le rectangle.

Feldman était donc attentif à cet élément, qui parcourt l’ensemble du travail de Rothko, et le prit en compte, toujours dans l’idée d’écrire une pièce à la fois biographique et autobiographique. Les « bords à la Rothko » constituent en quelque sorte la *signature image* (« image signature ») du peintre, certes plutôt représentative de sa période classique, mais tout de même présente dans la moitié des toiles composant la chapelle, alors que celles-ci cédaient de plus en plus à la tendance vers le monochrome. Dans un texte sur Feldman, Wilson Baldrige raconte l’occasion dans laquelle le compositeur, alors qu’il jouait quelques esquisses au piano, se retourna pour remarquer, en riant : « ça, c’est une marge à la Rothko. »⁷⁹ Avec de l’humour, aussi, Rothko décrira ses propres marges, ces bords dont l’inexactitude dématérialise la rigidité géométrique des rectangles et rend diffuse la surface autour, témoignant ainsi – contrairement aux géométries figées d’un Mondrian, par exemple – du mouvement entre les différents espaces : « En un sens mes peintures sont très exactes, mais dans cette exactitude il y a un chatoisement, un jeu... en intervenant sur les bords afin d’introduire une moindre rigueur, un élément de jeu. »⁸⁰

⁷⁹ Citation originale: “There’s a Rothko edge.”, Wilson BALDRIDGE, « Morton Feldman: One Whose Reality Is Acoustic », *Perspectives of New Music* 21 (1982-83), pp. 112-113.

⁸⁰ M. ROTHKO, « tapuscrit d’une conférence au Pratt Institute, novembre 1958 », *op. cit.*, p. 197.

À la toute fin de la première section, entre les mesures 197 et 210, nous avons une première apparition brève de la texture chorale « statique » créée à partir de l’intermittence de rythmes des deux sections du chœur divisé, annonçant ainsi le contenu de la deuxième section qui commence à la mesure 211. Cette texture chorale anticipée est aussi accompagnée des deux premières annonces des cloches, élément qui sera, lui aussi, déployé dans la deuxième section. Ainsi, la texture chorale et les cloches créent une sorte d’entrée « diffuse », un fusionnement entre une section – avec sa texture et sa « surface » – et une autre. À cela s’ajoute un autre exemple particulièrement représentatif de ces « bords » : une mesure avant la deuxième section, un pizzicato isolé de l’alto contenant des tierces majeures et une seconde mineure – *Mib, Sol, Lab, Do, Mi* – y est joué. Le même élément aura lieu justement une mesure après la césure de la masse sonore chantée par le chœur dans la deuxième section, cette fois-ci transposé d’une quinte et avec la suppression de la dernière note. Ce pizzicato semble donc jouer le rôle d’un matériau encadrant les « bords » de toute la section. Ainsi, la deuxième section « statique » et « vibrante » est complètement entourée par des marges où se confondent son contenu interne et celui des sections l’encadrant.

The image shows a musical score for two instruments: Chms. (Chimes) and Vla. (Viola). The Chms. part is written in treble clef with a 3/4 time signature. It features a series of rests followed by a short melodic phrase marked *pppp*. The Vla. part is written in bass clef and consists of several measures of rests, followed by a pizzicato passage marked *(pizz.) sul C* with a *pp* dynamic marking.

Ex. 43: cloches et pizzicato à l’alto précédant la deuxième section, mesures 204-210.

The image shows a musical score for the Viola (Vla.) in bass clef. It features a short melodic phrase starting with a pizzicato marking *pizz.* and a *sul G* instruction, followed by a *pp* dynamic marking.

Ex. 44: pizzicato à l’alto à la fin de la deuxième section, mesure 243.

3.3 L'espace interne : de l'apollinien au dionysiaque ; couches, clusters et cloches ; des matériaux

La tendance de Rothko vers les tons noirâtres, vers l'obscurité – et le choix de matériaux et de techniques rendant possible une telle tendance –, en d'autres mots, vers le « dionysiaque » dont nous parlerons ensuite, peut être d'abord introduite à partir de l'influence qu'eut sur l'artiste la lecture de *La Naissance de la tragédie* (1872) de Nietzsche, texte dont le peintre avoue avoir ressenti un impact décisif. Autour de 1954, Rothko écrira un court essai sur Nietzsche et les dieux grecs, dans lequel l'on peut lire :

Quand on commence à spéculer sur la nature de l'art, je n'ai jamais pu trouver une rhétorique ou des symboles plus chargés de sens que ceux des dieux grecs [...]. Il semble que le rôle de l'artiste soit de fouiller et de remuer, au risque de la destruction, possible récompense pour avoir envahi une terre interdite. Quelques-uns ont échappé à la destruction et sont revenus en faire le récit. Il y a maintenant de longues années, j'ai trouvé une réflexion sur cette relation dans *La Naissance de la tragédie* de Nietzsche. Mon esprit en a reçu une impression indélébile et cela a coloré la syntaxe de mes propres réflexions sur les questions d'art.⁸¹

Pour ce qui concerne le premier ouvrage de Nietzsche, rappelons que, très sommairement, le philosophe nous y invite à penser que « l'entier développement de l'art est lié à la dualité de l'apollinien et du dionysiaque », c'est-à-dire que toute œuvre d'art émerge et prend forme à partir du dualisme entre l'ordre lumineux et géométrique de l'esprit apollinien et, d'autre part, l'esprit « sauvage », ivre et incontenable du dionysiaque, en tant que forces contraires, plus ou moins complémentaires.

ces deux pulsions si différentes vont côte à côte, le plus souvent ouvertement en conflit, s'incitant mutuellement à engendrer des naissances toujours nouvelles et plus fortes, pour que se perpétue en elles le combat de ces opposés, que le commun terme d'« art » ne réconcilie qu'en apparence ; jusqu'à ce qu'enfin, par un miracle métaphysique de la « volonté » hellénique, ils apparaissent accouplés, et qu'ils engendrent pour finir dans cet accouplement l'œuvre d'art à la fois dionysiaque et apollinienne qu'est la tragédie attique.⁸²

S'il fallait ramasser ici une définition générale de chacun de ces pôles nous pouvons penser Apollon, en tant que dieu de la justice et de la lumière, comme représentant de l'ordre et de la « beauté », au sens classique, ainsi que de la géométrie en général. Dieu également de toute forme plastique – et des arts plastiques, par opposition à « l'art non imagé qu'est la musique, l'art de Dionysos » – Apollon est un dieu prophétique, d'après Nietzsche : « lui qui d'après la

⁸¹ M. ROTHKO, « Quand on commence à spéculer », fragment d'un essai sur Nietzsche et les dieux grecs, circa 1954, *op. cit.*, p. 175.

⁸² Friedrich NIETZSCHE, *La Naissance de la tragédie*, Paris, Flammarion, 2015, p. 87.

racine de son nom est le “brillant”, la divinité de lumière, règne aussi sur la belle apparence du monde intérieur de l’imagination. »⁸³ En revanche, Dionysos représenterait l’élan vital de la nature, le spontané, en d’autres mots, le jaillissement des forces élémentaires. Ainsi, Dionysos véhicule le « sauvage » qui renvoie autant à l’« ivresse » des hommes qu’à l’énergie motrice incontrôlable présente dans la nature :

Que ce soit sous l’influence du breuvage narcotique dont parlent dans leurs hymne tous les hommes et les peuples primitifs, ou lors de l’approche puissante du printemps qui traverse la nature entière et la secoue de désir, s’éveillent ces émotions dionysiaques qui, à mesure qu’elles gagnent en intensité, abolissent la subjectivité jusqu’au plus total oubli de soi.⁸⁴

L’esprit apollinien et le dionysiaque s’opposent et se définissent donc l’un par rapport à l’autre depuis la négation. C’est pourquoi l’apollinien est déterminé également par « la mesure dans la délimitation, la liberté vis-à-vis des émotions les plus sauvages, le calme tout de sagesse du dieu sculpteur. »⁸⁵ La sobriété, la stabilité et la luminosité des formes est ce qui caractérise l’apollinien. Ainsi, continue Nietzsche, « le regard d’Apollon doit être “solaire”, conformément à son origine ; même chargé de colère ou de mauvaise humeur, la grâce de la belle apparence ne le quitte pas. »⁸⁶ De la même manière, l’esprit dionysiaque est une réponse déstabilisante, obscure et informe face à l’équilibre apollinien. Car, comme le décrit Nietzsche, l’essence du *dionysiaque* se retrouve également dans « l’extase délicieuse que la rupture du *principium individuationis* fait monter du fond le plus intime de l’homme, ou même de la nature [...]. »⁸⁷

Dans leur essai sur les peintures sombres du dernier Rothko et leur composante tragique, Barbara Novak et Brian O’Doherty développent l’hypothèse que, de façon générale dans la peinture de Rothko, la dialectique opposant Apollon et Dionysos serait la tension fondamentale régissant son œuvre. Ainsi, ils expliquent que : « L’apollinien a un rapport avec l’illusion, le dionysiaque avec l’informe et les puissances nocturnes. [...] Le va-et-vient entre ces deux composantes, leurs modifications, leurs modulations et leurs incarnations, telle est la dialectique qui régit l’art de Rothko. »⁸⁸ Un des signes mettant en évidence ce rapport dialectique serait le fait que la force de l’un se trouverait en quelque sorte « contenue » en moindre mesure dans

⁸³ F. NIETZSCHE, *La naissance de la tragédie*, Paris, Gallimard, Folio essais, 1977, p. 29.

⁸⁴ *Ibidem*, p. 30.

⁸⁵ *Ibidem*, p. 29-30.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 30.

⁸⁷ *Ibid.*

⁸⁸ B. NOVAK et B. O’DOHERTY, *op. cit.*

l'autre et vice-versa. Cela veut dire, par exemple, que le classicisme apollinien contiendrait, lui aussi, une certaine vitalité, mais, comme l'expliquent Novak et O'Doherty, cela « uniquement dans la mesure où il laisse une place aux effets perturbateurs du dionysiaque, ou de ce que Rothko appelle “le sauvage”. »⁸⁹

Cependant, bien qu'une telle dialectique régisse l'œuvre de Rothko toute entière, comme le suggèrent dans un premier temps Novak et O'Doherty, celle-ci ne serait pas à comprendre comme chose stable, statique. Dans ce sens, il faudrait surtout insister sur l'attraction de plus en plus forte, au sein du travail plastique en évolution chez Rothko, vers une prédominance des forces associées au dionysiaque. Comme l'explique John Cage dans un essai peu connu mais percutant, à mesure que Rothko s'éloignait de « l'imagé » propre aux arts plastiques et se dirigeait vers une conception plus « musicale » de la couleur, sa peinture se liait plus étroitement du dionysiaque.⁹⁰ En fait, Cage va encore plus loin en soutenant que cette tendance de l'apollinien vers le dionysiaque ne serait même pas une particularité chez Rothko, mais l'orientation « naturelle » de cette dialectique même, dans son orientation vers la tragédie. Car, comme le soulève Cage en revenant sur Nietzsche, Apollon finira par parler « la langue de Dionysos – par où la tragédie, comme l'art en général, atteint son but suprême. »⁹¹ Voilà ce qui expliquerait, en partie au moins, l'orientation esthétique du dernier Rothko vers les degrés denses et d'un certain noir profondément coloré, d'aura « nocturne », pour ainsi dire, en somme, vers cette obscurité complexe et hétérogène du dionysiaque.

À ce propos, il est peut-être pertinent d'évoquer ce que James Breslin, biographe de Rothko, a pu lire quelque part dans les archives du peintre, plus précisément dans un brouillon d'un texte où Rothko fait part de « sa dette envers Nietzsche ». En effet, grâce aux idées développées dans *La Naissance de la tragédie*, avoue Rothko, « j'ai trouvé la confirmation poétique de ce que je savais être inévitablement ma voie toute tracée : que la force poignante de l'art dans ma vie tient à son contenu dionysiaque, et que la noblesse, la grandeur et l'exaltation sont des piliers creux, trop fragiles à moins d'avoir le sauvage en leur centre, d'en être pleins à ras bord. »⁹²

⁸⁹ *Ibidem*.

⁹⁰ J. CAGE, « Rothko : la couleur comme sujet », *Mark Rothko : Musée d'Art moderne de la Ville de Paris, op. cit.*, p. 29.

⁹¹ *Ibidem*.

⁹² Citation originale (traduction par Novak et O'Doherty) : “I found in this fable the poetic reinforcement for what I inevitably knew was my inevitable course: that the poignancy of art in my life lay in its Dionysian content, and that

De telle sorte que de nombreuses analyses insistent sur l'importance de cette « cosmogonie » tragique antique, telle que déployée chez Nietzsche, dans le style tardif du peintre, dont la chapelle de Houston représenterait le sommet, non seulement en tant que reflet du tragique mais aussi, en particulier, en tant qu'illustration du caractère sombre et fortement dionysiaque du dernier Rothko. Ainsi, donc, tout en gardant un langage abstrait « sans le moindre recours à l'image » ou à l'« imagé » plastique apollinien, la chapelle de Texas – écrivent Novak et O'Doherty – « évoque un Dieu sombre, plus proche de l'Ancien Testament que du Nouveau. C'est là que la méditation permanente de Rothko sur l'expérience tragique trouverait son expression la plus organisée. »⁹³

En même temps, cette obscurité « dionysiaque » de la chapelle, puissante représentation tragique, n'est possible que par un travail fortement technique et conscient de la part de Rothko. C'est-à-dire que cela passe, chez lui, par le recours à la superposition de clarté et d'obscurité, par différents degrés de transparence et d'opacité, par le mélange des différentes textures, couches et pigments, etc., afin de construire cet « informe dionysiaque », comme le concluent Novak et O'Doherty.

Les diverses atmosphères que les tableaux de la chapelle suggèrent – par le biais de variations de format et d'espacement, de pauses, de compositions internes (ou anticompositions), de repeints, de degrés d'opacité et de transparence vaporeuse, d'absorption et de réflexion –, évoluent comme une seule et même atmosphère avec un grand « A ». Le visiteur qui entre dans ce lieu où règne une « obscurité humble et omnitutélaire », peut voir dans ces peintures, surtout s'il est encore ébloui par les rémanences de la lumière du Texas, une illustration de l'informe dionysiaque.⁹⁴

À propos des techniques employées par Rothko pour parvenir aux surfaces particulières de son style tardif, Carol Mancusi-Ungaro nous explique que le peintre associait ses techniques à volonté, en piochant dans sa panoplie de matériaux « éprouvés », dont la peinture à l'huile, les résines synthétiques, l'œuf et les colles à l'eau. Il modifiait encore les propriétés de ces ingrédients par le mélange et les superpositions.⁹⁵

the nobility, the largeness and exaltation are hollow pillars, not to be trusted, unless they have as their core, unless they are filled to the point of bulging by the wild.” dans James E. B. BRESLIN, *Mark Rothko: A Biography*. The University of Chicago Press, 1992, p. 357.

⁹³ B. NOVAK & B. O'DOHERTY, *op. cit.*, p. 40.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 41.

⁹⁵ C. MANCUSI-UNGARO, *op. cit.*

Par exemple, tandis que les fonds en « lie-de-vin » étaient rendus lumineux par la résine synthétique transparente, l'emploi des émulsions à l'œuf « assourdissait » le noir des rectangles. La conséquence plastique de ces variations techniques étant que, malgré les tonalités remarquablement sourdes, l'on observe des différences notables dans le rapport fond-figure, c'est-à-dire, dans les multiples couches et les différents plans qui se trouvent dans les tableaux.⁹⁶

Pour revenir à la musique de Feldman, rappelons que le compositeur affirmait se sentir « certainement plus proche des peintures tardives qui se trouvent dans la chapelle, dans cette espèce de nuance de la couleur [...] ».⁹⁷ Cela très probablement dans le sens où, lui aussi, il s'y est mis à explorer à l'intérieur d'une sorte de gamme monochromatique, composée cependant par des matériaux mixtes. L'exemple le plus clair d'une telle correspondance est la deuxième section de *Rothko Chapel*, comme l'avoue Feldman lui-même : « Oui, c'est une section très monochromatique. Cela dure longtemps et c'est là que l'on atteint ce degré d'abstraction. » Nous l'avons vu, le chœur y est divisé en deux groupes – six soprano et six alto – qui chantent un accord atonal à six notes – *Mib, Sol, Lab, La, Si* et *Do* – auxquelles s'ajouteront sporadiquement des accords ponctuels joués par les cloches, qui emploient précisément les six notes restantes de la gamme chromatique – *Ré, Fa, Solb, Sib, Do#* et *Mi*. Ainsi, pendant toute la section, aucun des sons joués par les voix ou les cloches n'établit jamais un *pattern* quelconque, bien que les notes soient toujours les mêmes. De plus, et toujours en correspondance avec le travail de couches et profondeur chez Rothko, si l'on examine cette séquence à l'écoute afin de distinguer entre les couches et les plans, nous aurons détecté à l'arrière-plan le chœur, avec une densité majeure de masse sonore par le nombre de voix qui la rendent « épaisse », et, au premier plan, les cloches, comme un objet qui ressort malgré sa subtilité, par ses attaques métalliques et par la brillance de son timbre.

⁹⁶ *Ibid.*

⁹⁷ (trad.) “Not that I’m imitating Rothko but I’m certainly closer to the late pictures that are in the Chapel in that kind of one hue of a color.”, Morton Feldman, entretien du 27 mai 1976 à Londres avec Fred ORTON et Gavin BRYARS, *Studio International*, novembre 1976, pp. 244-248.

3.4 La « lumière intérieure » sous les couches de l’histoire :

D’un coup il y avait Stravinsky et Rothko, tous les deux morts. Cela a été la seule pièce – et cela ne se produira plus jamais – dans laquelle toute sorte de facteurs, de facteurs littéraires, de souvenirs, sont venus à l’œuvre.⁹⁸

Soudainement apparaît donc cette mélodie quasi-hébraïque diatonique, écrite par Feldman lorsqu’il avait quinze ans. Nous l’avons vu au sein de la partition, la section finale de *Rothko Chapel* est la culmination et l’unification d’une série d’éléments éparpillés « objectalement » le long de la musique. Également, qu’ici, rentrent en jeu d’autres associations externes tels que le caractère post-mortem de la musique en hommage à Mark Rothko, un an après son suicide en 1970, la mort de Stravinsky en 1971 que suscita chez Feldman l’écriture de la mélodie déployée dans la troisième partie, et enfin, la mélodie quasi-hébraïque de jeunesse de Feldman qui se veut comme la « cristallisation » des matériaux qui la précèdent. En somme, que des éléments issus d’une dimension « biographique », voire, « autobiographique », ont été imprimés volontairement par le compositeur dans la pièce.

Rothko Chapel a été une commande très intéressante car c’est la seule pièce où d’autres facteurs ont déterminé quel type de musique ce serait. Par exemple, j’ai été impacté fortement quand j’ai rencontré Rothko autour de 1962, je me souviens de lui débout contre le mur et il me parlait de Mendelssohn. Il aimait la combinaison de jeunesse et lyrisme chez Mendelssohn [...]. Alors quand j’ai écrit *Rothko Chapel* je me suis rappelé que Rothko avait fait beaucoup de peintures social-réalistes pour la WPA [*Works Progress Administration*], et j’ai vu toute sa vie défiler devant moi. Alors, j’ai décidé, pour *Rothko Chapel*, de traiter le sujet – peut-être non pas biographiquement, mais mon identité était telle que j’ai décidé d’écrire une pièce autobiographique. L’œuvre commence dans une sorte d’ambiance de synagogue ; un peu rhétorique et déclamatoire. Et lorsque je vieilliss la musique devient plutôt abstraite, comme ma carrière.⁹⁹

⁹⁸ Citation originale : “Then there is a tune in the middle of the piece, a dialogue between a soprano and timpani and viola, which was a little Stravinskyish on purpose: I wrote that tune the day Stravinsky died. So it was Stravinsky, Rothko, dead. It was the only piece – and it will never happen again – when all kind of facts, literary facts, reminiscent facts, came into the piece.” in *ibidem*.

⁹⁹ Citation originale : “The Rothko Chapel piece was a very interesting commission because it was the only score where other factors determined what kind of music it was going to be. For example, it leaned very heavily on me that the first time I met Rothko, which must have been around 1962, I remember him standing against the wall talking to me about Mendelssohn. He liked the combination of the youth and the lyricism of Mendelssohn, all the fantastic pieces he wrote as such a young man. Rothko got a big kick out of that. So when I wrote the *Rothko Chapel* I remembered that Rothko did a lot of paintings with the WPA, social realist, and then I saw the whole life of this guy. So what I decided in the *Rothko Chapel* was to treat it very – not biographical, but my identity was such that I decided to write an autobiographical piece. The piece begins in a synagogue type of way; a little rhetorical and declamatory. And as I get older the piece gets a little abstract, just like my own career.” in *ibidem*.

Également, nous devons le signaler, dans la section finale est aussi mis en valeur le lien « religieux », pour ainsi dire, ou « spirituel » si l'on préfère, d'un héritage juif partagé par les deux artistes. D'un côté nous avons notamment l'amour de Rothko pour le « lyrisme » de Mendelssohn, compositeur juif par ailleurs. D'un autre côté, ce que Feldman nomme comme un aspect de « deuil » inhérent à sa musique, et qui serait en rapport avec une certaine « mort de l'art »¹⁰⁰ – symptôme d'un épuisement historique après le moment de « négation » incarné par l'art moderne – dont Feldman se sent, dans un sens, héritier. Rappelons ce que dira Feldman à propos de Heinrich Heine, de Schubert et de l'exil juif : « ils ne sont pas morts, ils sont là avec moi. » Voilà peut-être une illustration musicale de ce sens de continuité et de souffrance liés à ce que Feldman nommait « le fardeau de l'histoire ». Lors d'un entretien en 1972 Klaus Metzger aborde le délicat sujet en disant au compositeur : « j'ai l'impression que votre musique constitue un épilogue de deuil pour la judéité assassinée en Europe, et pour la judéité agonisante en Amérique, spécialement à New York... » ce à quoi Feldman répond :

Ce n'est pas cela ; mais en même temps, je crois qu'un aspect de mon attitude concernant le fait d'être compositeur est le deuil. Disons, par exemple, la mort de l'art. Je veux dire, rappelez-vous que je suis de New York et un New-Yorkais ne pense pas à la judéité. Vous y pensez lorsque vous vivez avec 5000 autres juifs, comme à Francfort, mais pour ma part, je n'ai pas ce problème. Je veux dire, je ne pense pas à moi-même comme à un juif à New York. Mais, en un sens, je m'attriste de quelque chose qui a trait, disons, au fait que Schubert m'ait quitté.¹⁰¹

Nous l'avons dit, la construction de la section finale est une « cristallisation » suite à la « perte » d'une certaine « identité primaire » de matériaux mentionnés et variés le long de l'œuvre. Voilà le sens d'une « nouvel unité » dont parle Safatle, construit à partir de la loi interne des matériaux, et qui illustrerait l'idée d'une « synthèse non-violente » chez Adorno. Mais il semble aussi y avoir des facteurs internes, c'est-à-dire, présents à l'intérieur des tableaux de Rothko, qui pourraient nous aider à établir la correspondance entre ces éléments.

¹⁰⁰ Feldman semble ici faire référence au sujet hégélien de « la mort de l'art ». Bien que cela mériterait un approfondissement, nous pouvons tout de même retenir pour l'instant la définition qu'en propose Marie-Andrée RICARD dans son article « *La mort de l'art chez Hegel comme autoportrait de la subjectivité* » : « En dépit du jugement positif que Hegel porte sur l'art moderne dans son analyse de la peinture hollandaise, où il semble acquiescer à la prose du monde et reconnaître le privilège de la jouissance esthétique, il n'y a pas lieu de revenir sur le verdict de la mort de l'art. Celui-ci découle de sa conception de l'art comme procès d'autofiguration de la subjectivité et il traduit de plus la tendance subjectivisante majeure des œuvres de son temps. Ainsi, le moment où la subjectivité vient à se portraiturer elle-même coïncide avec celui de la dissolution de l'art. », dans *Laval théologique et philosophique*, 56 (3), 2020, pp. 405-423,

¹⁰¹ M. FELDMAN, « D'une discussion » conversation entre Morton Feldman, Earle Brown et Heinz-Klaus Metzger, *Écrits et paroles*, op. cit., p. 312.

Sur ce point particulier, Steven Johnson signale dans son analyse la présence, dans quelques-uns des tableaux, d'un élément qui pourrait correspondre aux figures diatoniques de la musique. Johnson parle ici plus précisément d'un élément rouge : *a Red Event*. Le plus remarquable de ces éléments rouges ayant lieu dans le triptyque Nord, où, dans la partie d'en bas à gauche – ou à l'ouest – un objet rougeâtre d'à peu près soixante centimètres de diamètre, comme une forme de soleil, émerge de la surface violette noirâtre. Cet élément serait aussi distinguable grâce à sa surface brillante qui émerge de la texture plutôt plate du violet noirâtre.



Ex. 45 : triptyque Nord où l'on voit dans la première surface à gauche l'élément rouge dont parle S. Johnson.

Malgré leur intensité, ces éléments rouges ne parviennent pas tout à fait à se détacher de leur entourage. Plutôt, ils se diffusent finalement dans l'environnement envoûtant. Or, et voici l'hypothèse que l'on doit retenir de l'analyse de Johnson, en tant que « formes solaires » – *sun-like forms* –, ces éléments cibleraient un certain état « lyrique », lumineux, voire « optimiste » ou « rayonnant », qui serait rendu poignant par sa proximité avec l'effacement, avec l'oblitération.¹⁰² C'est dans ce sens que Johnson propose que cet élément serait en correspondance avec les moments musicaux dans *Rothko Chapel* où des figures lyriques et diatoniques apparaissent, créant ainsi une espèce de « qualité sensuelle et optimiste »¹⁰³

¹¹² S. JOHNSON, *op. cit.*

¹⁰³ *Ibid.*

éphémère et fuyante. En tout cas cette mélodie est perçue, nous l'avons dit, comme quelque chose venant du lointain, émergeant comme l'image d'un passé en ruines. Rappelons que d'après Safatle, il s'agit d'un mode de retour à la tonalité qui n'a rien à voir avec une possibilité de restauration, mais plutôt, comme si la grammaire tonale « revenait en haillons. »¹⁰⁴

À cela s'ajoute, rappelons-le, l'apparition d'un accord atonal chanté par le chœur « dans un effet de collage », selon les mots de Feldman. Alors, nous avons deux textures très différentes, celle de l'ostinato diatonique superposée à celle de l'accord atonal statique avec des connotations très différentes, pour ne pas dire opposées. Voilà peut-être l'« image dialectique » dont parle Safatle en reprenant le concept de Walter Benjamin – « ce en quoi l'Autrefois rencontre le Maintenant dans un éclair pour former une constellation »¹⁰⁵ – et qui, ici prend la forme du collage, en tant que superposition d'éléments contrastés de par leur provenance, souvent a priori « incompatibles » ou, alors, ouvertement en « tension ». À propos de la notion de collage, Feldman disait avoir pensé aux photomontages du peintre américain Robert Rauschenberg : « À ce moment-là, je souhaitais utiliser une mélodie juste comme il plaçait une photo sur une toile. »¹⁰⁶



Ex. 46 : Détail de « Rebus » (1955) où l'on voit une photographie de La naissance de Venus (1485) de Botticelli.
©Robert Rauschenberg Foundation.

¹⁰⁴ V SAFATLE, *op. cit.*, p. 218.

¹⁰⁵ Walter BENJAMIN, *Paris, capitale du XIX^e siècle*, Traduit de l'allemand par Jean Lacoste d'après l'édition originale établie par Rolf Tiedemann, Paris, Les éditions du Cerf, 2002, pages 479-480.

¹⁰⁶ M. FELDMAN, *Écrits et paroles, op. cit.*, p. 82.



Ex. 47: image de *La naissance de Venus* (1485) de Botticelli placée au centre de la toile de Rauschenberg.

Feldman place donc un matériau idiomatique et historique, connoté, tout comme Rauschenberg place une carte postale de Botticelli au milieu de couches de matière picturale et plastique hétérogène : huile, peinture alkyde, crayon, crayon de couleur, pastel, papiers imprimés, peints, découpés et collés, du tissu, etc.¹⁰⁷ Or il le place, non pas ironiquement comme un élément étranger mais, tel qu'il l'apprend de Rauschenberg, en « confondant matériau et construction » à partir des processus internes à l'œuvre.

Mais ce qui nous intéresse surtout ici est de souligner que, à partir de l'hypothèse de Steven Johnson, nous pouvons affirmer que ces éléments rouges en « forme solaire » incarneraient, dans un certain sens, un objet naissant depuis la « lumière intérieure » contenue au sein des toiles de Rothko. Ainsi, cachés derrière les couches denses et monochromatiques de la peinture, l'émergence de ces « événements rouges » – comme les appelle Johnson – représenteraient en quelque sorte un symbole « objectal » de la lumière. Ceci dit, c'est ici qu'il devient crucial d'évoquer la description faite par Cage de la technique toute particulière de Rothko – le compositeur étant l'un des premiers à avoir défini cette énigmatique « lumière intérieure » logée dans les profondeurs sombres du style tardif du peintre :

À une gamme inhabituelle de teintes – parfois contrastées, parfois très proches – se superposent la clarté et l'obscurité, la transparence et l'opacité, une valeur plus ou moins saturée de la couleur, la texture lisse ou la touche apparente, la « chaleur » et la « froideur », les contrastes créés entre les zones colorées, les contours nets ou fondus et, par-dessus tout, l'obtention de tons d'une profondeur indéfinissable par l'emploi de couches superposées de pigment. Rothko fut pratiquement le seul de sa génération à pratiquer cette dernière technique, dont le résultat est la création d'une *lumière intérieure*.¹⁰⁸

¹⁰⁷ “Oil, alkyd paint, pencil, crayon, pastel, cut-and-pasted printed and painted papers, and fabric on canvas mounted and stapled to fabric, three panels.” Description dans le site du Moma, www.moma.org, consulté en août 2022.

¹⁰⁸ J. CAGE, « Rothko: la couleur comme sujet », *op. cit.*, p. 22-23.

« Objectale », la lumière intérieure le devient grâce à sa « forme solaire », c'est-à-dire, grâce à sa forme plus ou moins délimitée dans l'espace par rapport aux couches insaisissables qui l'entourent. Manifestement, cette lumière semble retenir et concentrer en elle une infinité de connotations sémantiques dont nous pouvons citer la « genèse », l'astre solaire, Apollon dieu de la clarté, parmi tant de nombreuses évocations historiques et symboliques possibles. Car il ne s'agit pas d'une spéculation mais bien d'une « détection » d'un principe, d'une volonté, recherchés et théorisés par Rothko lui-même. Le peintre en était conscient, en effet, et il n'en parle que sous le signe d'un « secret » au sein d'une dialectique tendant de l'ordre apollinien vers l'obscurité dionysiaque. Ainsi, dans sa quête profonde de sens esthétique, nourrie en grande mesure par la tragédie attique nietzschéenne, Rothko cherchera à « contenir le dionysiaque dans un éclat de lumière », comme il le note dans ses « fiches de travail » :

Apollon est peut-être le dieu de la sculpture. Mais au fond il est aussi le dieu de la lumière, et dans l'éclat de splendeur non seulement tout est illuminé, mais à mesure que l'intensité augmente tout est également balayé. Voici le secret dont je me sers pour contenir le dionysiaque dans un éclat de lumière.¹⁰⁹

Voilà ce qui semble avoir lieu au fond d'une telle densité monochromatique et hétérogène : des couches et des couches d'un imaginaire de l'histoire occidentale, du drame humain et de la tragédie. Dans ce sens, il n'est pas inconcevable que les gestes diatoniques de Feldman fonctionnent comme une « révélation » lumineuse après avoir regardé à l'intérieur des couches historiques et picturales, trouvant enfin un objet légèrement reconnaissable, un souvenir, une image du passé peu avant de se faire avaler par le noir. Feldman nous apprend ainsi que non seulement la musique peut construire de la lumière à partir de la « friction » immanente, mais que les matériaux, eux aussi, même ceux historiques, contiennent leur propre « lumière » fugace. Essayons d'illustrer une telle image du passé émergeant depuis les couches de l'histoire en invoquant les mots de Benjamin., sans oublier le contexte qui englobe la rédaction de ces mots – intellectuel et philosophe juif, allemand et marxiste habitant à Paris au moment de l'occupation Nazi – qu'il portait avec soi dans une petite valise destinée à l'accompagner dans sa fugue peu avant que, comme Rothko, il ne mette fin à ses jours : « La véritable image du passé se faufile devant nous. Le passé peut seulement être retenu comme une image qui brille tel un éclair, pour ne plus jamais revenir, à l'instant précis où elle devient reconnaissable.¹¹⁰

¹⁰⁹ M. ROTHKO, « Fiches de travail, circa 1950-1960, fragments, Papiers de Rothko », *op. cit.*, p. 222.

¹¹⁰ W. BENJAMIN, thèse V, *Sur le concept d'histoire*, Paris, Éditions Payot & Rivages, 2013.

4. Remarques conclusives : de l'immanence à l'« Expérience abstraite » ; « lueur » du « fardeau de l'histoire » et cinématique du « dévoilement » (force « centripète ») ; « objet trouvé » et l'« après-histoire »

4.1 de l'immanence à l'« Expérience abstraite » :

L'Expérience abstraite est une métaphore sans réponse. Tandis que le type littéraire d'art, ce type dont nous sommes proches, est impliqué dans la polémique que nous associons à la religion, l'Expérience abstraite est pour sa part réellement beaucoup plus proche du religieux. Elle a affaire au même mystère [...].¹¹¹

S'il y a quelque chose de « postmoderne » chez Morton Feldman c'est le fait que le compositeur se place lui-même « après » certains problèmes propres à la modernité. Au moins l'un de ces problèmes concerne la dichotomie qui oppose la transcendance discursive-narrative du paradigme téléologique d'un côté et, de l'autre côté, l'immanence non téléologique de figures dont le processus n'est pas rattaché à une représentation externe quelconque. À ce propos, son essai *After Modernism* de 1967 (et 1971 pour la version française) – écrit plus d'une décennie avant *La Condition postmoderne* (1979) de Lyotard, d'ailleurs – détient peut-être les éléments les plus éclairants sur ce que Feldman considère être proprement « moderne » en art en général, et plus spécifiquement en musique, à savoir, la prise de parti, pour ainsi dire, et l'éventuelle émancipation du « processus » face au téléologique. Dans ce sens, le texte « Après le modernisme » est une véritable introduction aux fondements théoriques des enjeux esthétiques propres à la postmodernité.

Le siècle de Pissarro a découvert que la Nature ne constituait pas un idéal fixe, qu'elle était à reconstruire en fonction de la vision personnelle de chaque artiste. Avec cette pensée commence la modernité. Et avec elle, la modernité prend fin. Là où les pré-modernistes avaient envisagé la nature en termes d'omniscience (c'est-à-dire que, pour se fondre dans la nature, il fallait peindre comme un dieu), la modernité trouvait sa métaphore d'omniscience dans l'idée de processus.¹¹²

Ainsi, comme le théorisait déjà Klee par rapport à l'expressionnisme du début du XX^e siècle, l'esthétique moderne – y compris celle du Schoenberg de *Farben* – élève la construction au rang d'un moyen d'expression, d'où son « insistance opératoire ». De ce fait, puisque pour Feldman la modernité trouve sa « métaphore d'omniscience » dans l'idée de processus, il ira jusqu'à affirmer – cette fois-ci dans le texte « Un problème de composition » – que la primauté

¹¹¹ M. FELDMAN, « Après le modernisme » (1971), *Écrits et paroles*, op. cit., p. 296.

¹¹² *Ibidem.*, p. 287.

du processus en soi constituerait le *Zeitgeist* dont Boulez et Cage seraient, musicalement, des représentants de deux tendances différentes au sein d'une même méthodologie.

Le fait que des hommes comme Boulez et Cage représentent les extrêmes opposés d'une méthodologie moderne n'est pas en soi intéressant. Ce sont les ressemblances qui sont intéressantes. Dans la musique de chacun, les choses sont exactement *ce qu'elles sont* – ni plus ni moins. Dans la musique de chacun, ce que l'on entend ne se distingue pas de son processus. En fait, on pourrait dire que le processus constitue l'esprit (*Zeitgeist*) de notre époque. Pour nous, la dualité entre la précision des moyens et l'indétermination des émotions appartient au passé.¹¹³

Le processus serait le *Zeitgeist* de l'art moderne, donc, et ce depuis que des peintres comme Camille Pissarro et Cézanne, s'éloignant de la représentation figurative, ont cru « à l'illusion d'une vérité qui serait à chercher dans le processus », d'après Feldman. Et c'est précisément pour cela que Pissarro a échoué, dit Feldman, et « il est important que nous comprenions son échec, plus important que de comprendre sa réussite. Nous avons besoin de son échec, car il recèle un élément humain qui existe à peine dans la modernité. »¹¹⁴ L'« échec » (à comprendre relativement, bien sûr) dont parle Feldman paraît viser le pointillisme, en tant qu'« idée » de ce à quoi ressemblerait un « pur processus » libéré de la représentation figurative, mais pleinement guidée par une subjectivité « littéraire » – puisque celle-ci se trouverait a priori en opposition au monde externe à représenter –, dans un sens ; comme une sorte de formule « faussée » de l'immanence, pour ainsi dire.

Le trait de pinceau brisé auquel il [Pissarro] a fini par capituler – le pointillisme de ces cadets – procédait d'un fait littéraire plutôt que d'un fait pictural. Après tout, le pointillisme est une *idée* sur la peinture. Une idée dérivée de l'expérience sensible, soit, mais une idée malgré tout. Même l'impressionnisme est une idée littéraire, par opposition à une justesse *artistique*. Le moderniste est toujours magnifiquement littéraire. J'ai toujours pensé que cette dépendance vis-à-vis de l'élément littéraire émanait tout à fait naturellement de la culture européenne, de la tension constante entre le religieux et l'esthétique. Bien sûr, l'esthétique est traditionnellement sur la défensive à cause du religieux. La peinture, la littérature, aucun art ne pouvait traiter la pensée abstraite, ne pouvait se concevoir de manière abstraite : il fallait toujours présenter des idées avec lesquelles combattre cette autre Idée.¹¹⁵

Mais pour mieux comprendre le positionnement particulier de la musique de Feldman au sein de ces deux pôles – disons, l'immanence d'un côté, la transcendance de l'autre – il faut définir ce que nous devons comprendre par l'« Expérience abstraite », catégorie propre à

¹¹³ *Ibidem*, « Un problème de composition » (1972), *op. cit.*, p. 321.

¹¹⁴ *Ibidem*, « Après le modernisme » (1967), *op. cit.*, p. 288.

¹¹⁵ *Ibid.*

l'Expressionnisme abstrait newyorkais dont Rothko est une des figures prééminentes. Dans un principe, il faut constater que Feldman oppose la narrativité programmatique à l'abstrait. C'est-à-dire que l'abstrait serait en quelque sorte équivalent à l'immanence dont nous parlons, dans les sillages d'Adorno, Deleuze et Guattari, en tant que force déterminée plus par l'intérieur des choses que par un sens externe transcendant. L'abstrait, au sens où Feldman emploie le terme, « est apparu dans l'art tout au long de l'histoire de l'art – une émotion que les philosophes ont échoué à catégoriser. Pour rendre parfaitement clair le fait que c'est cette émotion hors catégorie que je souhaite décrire, nous devrions de préférence l'appeler l'Expérience Abstraite. »¹¹⁶ Voilà pourquoi Feldman reconnaît – comme le fait souvent Deleuze dans son livre sur Francis Bacon, par exemple – la présence, autant dans la peinture de la Renaissance comme dans la musique classique, des forces « abstraites » au sein des peintures et des musiques les plus narratives ; comme il le raconte à partir d'une anecdote sur Haydn, avec des échos chez Piero della Francesca ou Michel-Ange :

Deux types rendent visite à Haydn, deux journalistes de Cologne. Ils l'interrogent sur ses pièces narratives ou programmatiques, et il répond : « Oui... oh, j'ai écrit cette pièce qui est un dialogue entre Dieu est un pécheur. » Vaste sujet, n'est-ce pas ? Et ils continuèrent : « Quel est le titre de cette œuvre ? » Et Haydn répondit : « J'ai oublié. » Il avait oublié cet important dialogue. Finalement après avoir évacué l'élément littéraire, c'était simplement une œuvre musicale, dont il ignorait le thème ; c'était devenu, quelque temps après, un simple morceau de musique. Sans doute avait-il oublié. Parce que, d'une certaine manière, il y a quelque chose dont vous devez prendre conscience : prenons un célèbre tableau de la renaissance, disons un Piero della Francesca, un tableau très révérencieux, religieux comme ceux de Michel-Ange [...] il y a là cette combinaison d'une peinture peut-être abstraite. Allez au National Museum et allez voir ce fantastique Piero, rien ne pouvait être plus narratif ; le Christ à la colombe, vous ne savez pas où est la colombe, ni le trois Mages derrière le bassin, et le reflet, et le calme, incroyable chef-d'œuvre, qui raconte tout à fait une histoire et est en même temps fantastiquement abstrait.¹¹⁷

Or ce qu'il y a de plus intéressant dans cette opposition entre l'abstrait immanent et la transcendance narrative, c'est que Feldman reconnaît une certaine puissance au sein de l'abstrait capable de contenir tout de même une forme singulière de transcendance, intérieure cette fois-ci. Il propose ainsi la distinction, subtile, entre la narrativité téléologique externe et transcendante, disons, celle « impliquée dans la polémique de la religion », tandis que ce qu'il appelle l'« Expérience abstraite » serait plutôt « plus proche du religieux. » Ainsi, l'« Expérience abstraite » dont parle Feldman « déstabilise » la polarité même entre

¹¹⁶ *Ibid.*, *op. cit.*, p. 295.

¹¹⁷ *Ibidem*, « Conférence de Francfort » (1984), *op. cit.*, p. 359-360.

l'immanence et la transcendance. Encore une fois, il semblerait que ce n'est qu'après l'immanence acquise par la « musique de l'immanence » de Cage – comme l'appela Vladimir Safatle – qu'il devient possible, et nécessaire peut-être, de concevoir un rapport différent entre ces deux pôles. Car, historiquement, pour Feldman – ou depuis les grecs, en tout cas – « pour qu'une chose soit belle, il fallait également qu'elle soit raisonnable », et la musique serait l'exemple le plus parfait de cela ; sa logique interne, même lorsque celle-ci s'est débarrassée de la narrativité d'un sens extérieur, « nous chante un monde transcendant. »¹¹⁸

Comme pour *Lux aeterna* (1966) de Ligeti – avec ses éléments « universels » posés puis désintégrés aussitôt, tendant vers une forme particulière de transcendance – le défi devient donc de creuser en quoi ce monde transcendant de l'« Expérience abstraite », plus proche du religieux que de la religion, se différencie de la transcendance téléologique qui pesa longtemps sur les sons comme une « colle ». Car ce dont parle Feldman n'a strictement rien à voir avec un retour quelconque à la narrativité transcendante du paradigme téléologique ; au contraire, il nous exhorte à comprendre son positionnement au sein du *Zeitgeist* du processus – et le parti pris pour l'immanence des matériaux qui lui est associé – dont lui, aussi, fait partie.

Mais que les choses soient claires. Je ne me lamente pas sur la mort de la poésie ou de l'émotion. Cette génération est la mienne tout autant qu'elle est celle de Boulez et de Babbitt et, moi aussi, je veux que les choses soient « ce qu'elles sont ». Moi aussi, je m'intéresse aux faits et non à la philosophie. Moi aussi, comme Boulez, je voulais que la musique soit un objet autonome.¹¹⁹

D'une part, donc, Feldman ne se lamente pas plus que Boulez sur le dépassement du Romantisme avec sa narrativité transcendante pleine de subjectivité. D'autre part, sa musique s'inscrirait dans une tendance, déjà en quelque sorte installée dans la seconde moitié du XX^e siècle, qui est celle attirée de plus en plus par le processus interne à l'œuvre en tant que « sujet » de celle-ci. Mais là où Feldman proposera de faire un « saut » par rapport à la modernité musicale – de Satie et Debussy à Cage, en passant par Schoenberg ou Boulez – ce sera à partir d'un détachement des « idées » (des « idées littéraires », telles que le pointillisme, comme il le remarque à propos de Pissarro) afin de se jeter, davantage que ces prédécesseurs en tout cas, dans le terrain de l'« abstrait ». Et voilà que l'expressionnisme abstrait newyorkais devient un modèle, comme pour prendre une tangente musicale – tangente qui n'est pourtant plus celle

¹¹⁸ *Ibidem*, « Un problème de composition » (1972), *op. cit.*, p. 321.

¹¹⁹ *Ibidem*, p. 322.

cagienne, vers un « son éternel » ou vers un « silence absolu ». (Après tout, cette dernière n'en serait pas moins « idée ».) En revanche, l'abstrait – écrit Feldman – « n'est pas concerné par les idées. C'est un processus intérieur qui apparaît continuellement et devient familier comme un autre mode de conscience. »¹²⁰ L'on peut penser que l'« Expérience abstraite » dont parle Feldman, avec Rothko en tête, serait donc autant un processus intérieur à l'œuvre – *Zeitgeist* associé à l'immanence – qu'un reflet actualisé d'une intériorité « subjective » et « mystérieuse », tel un autre mode de conscience, encore une fois, plus proche du religieux que de la religion.

Pourquoi un tel positionnement aurait donc lieu « après le modernisme » ? Rappelons le commentaire de Feldman sur Pissarro : la modernité s'est émancipée de l'idéal fixe de la Nature avec Dieu comme « métaphore omnisciente » ; depuis, la « métaphore d'omniscience » se fonde dans l'immanence du processus – avec cette pensée naît et meurt la modernité. Parce que, pour Feldman, ce qu'il y a d'énigmatique dans cette intériorité mystérieuse propre à l'« Expérience abstraite » se trouve en quelque sorte « en dehors » des limitations propres à la codification immanente et processuelle de l'art moderne, celui dont le cubisme de Picasso et le sérialisme de Boulez seraient parmi les exemples les plus raffinés. Alors, l'« Expérience abstraite » de l'expressionnisme abstrait newyorkais serait postmoderne dans la mesure où elle hérite de l'art moderne à la fois ce que celui-ci nous donne – à savoir, du processuel immanent – et ce qu'il y a d'« énigmatique » en dehors et en deçà de ces mêmes lois processuelles.

On peut dire que toute personne qui peint aujourd'hui est un cubiste, exactement comme toute personne qui écrit de la musique aujourd'hui est un sérialiste. Le moderniste a fait, de la manière la plus brillante, des limitations de ses moyens, son sujet. Peut-être est-ce pourquoi il parle tant des limitations – en parle véritablement comme si elles étaient la vertu suprême. Tout ce qui ignore ces limitations nous donne le sentiment d'une énigme.¹²¹

Que faut-il retenir de cela ? Premièrement, et peut-être principalement, que Feldman se rapproche de la peinture dans la mesure où sa musique se rapproche de la catégorie de la « lumière » comme phénomène musical – et cela en partie grâce à Cage dont la musique, tout comme la peinture de Monet, nous invite à penser le son comme l'on observe la pure « réfraction de la lumière ». C'est-à-dire, qu'il faut affronter l'« Idée » du son et celle de la lumière non pas comme des « idées littéraires » externes mais comme un « champ

¹²⁰ *Ibidem*, « Après le modernisme » (1967), *op. cit.*, p. 295.

¹²¹ *Ibidem*, p. 296.

problématique » où les « coefficients » ne se rapportent entre eux que par pure variabilité de vitesses, par pure différence. Deuxièmement, que, alors que la modernité musicale de Debussy, Schoenberg, et Cage, semble s'éloigner progressivement du paradigme téléologique en tant que loi « transcendante » ayant lieu à l'extérieur des sons – et par-là même se rapprocher de l'immanence des figures et des processus non-téléologiques, non narratifs –, la musique de Feldman, quant à elle, prétend tout particulièrement aller depuis cette immanence processuelle vers l'« Expérience abstraite » qui se trouve, non pas « dehors », mais bien à l'intérieur des matériaux, en quelque sorte. Un peu comme l'« universalité » effleurée par les voix se dirigeant vers une forme de transcendance dans *Lux aeterna* de Ligeti, l'« Expérience abstraite » chez Feldman est, elle aussi, attirée par la transcendance ; et de ce fait elle construit, nécessairement, un rapport renouvelé envers celle-ci. Ainsi, cinématiquement, dans la « téléologie négative » de *Rothko Chapel* l'on va à nouveau de l'immanence vers la transcendance, mais cette fois-ci il s'agit non pas d'une transcendance externe mais plutôt intérieure – l'intériorité mystérieuse et énigmatique, plus proche du religieux que de la religion –, logée en dehors et en deçà des lois processuelles.

4.2 « Lueur » du « fardeau de l'histoire » et cinématique du « dévoilement » (force « centripète »)

Malgré ses sections fortement contrastées, sa dynamique « objectale » et immanente, ses moments de collage et une allure générale « statique », *Rothko Chapel* parvient cependant à créer, lentement et subtilement, un type de mouvement musical que l'on peut définir par une tendance cinématique générale se dirigeant vers une sorte de « luminosité » interne à la fois à la peinture de Rothko et à la musique elle-même.

Du point de vue pictural, nous l'avons vu, la « lumière intérieure » chez Rothko désigne ce travail de superposition de couches de pigments hétérogènes – une gamme de teintes proches ou contrastées, des degrés de transparence et d'opacité, de la texture lisse à celle rugueuse, des tons « chauds » aux « froids » – à partir duquel l'on obtient une densité et une profondeur hétérogène. Derrière ces grandes couches denses, obscures, presque monochromatiques, se cachent ces formes lumineuses – les « événements rouges » dont parle Johnson – qui émergent dans certains tableaux de la chapelle. Ainsi, ce que Cage nomme la « lumière intérieure » chez Rothko semble correspondre à ce que le peintre lui-même appelle son « secret » pour « contenir le dionysiaque dans un éclat de lumière. », comme nous l'avons vu.

Musicalement, la « luminosité » provient ici des matériaux chargés de sens externe et transcendant tels que la mélodie *stravinskienne* écrite le jour des funérailles du compositeur russe, et la mélodie quasi-hébraïque de jeunesse de Feldman, toutes les deux diatoniques. Plus spécifiquement, leur « luminosité » provient de leur force évocatrice externe et historique. Certes, ces matériaux renvoient au principe externe et transcendant aux sons qu'est le paradigme téléologique. Dans ce sens, tout comme la musique de Ligeti « prétend » à l'universel et ses « brouillages » micropolyphoniques « tendent » vers la transcendance de figures discursives dont le sens est déterminé depuis l'extérieur (le diatonisme éphémère, l'usage du mot « Dieu », etc.) ; la musique de Feldman « prétend », tend, elle aussi, vers quelque chose qui transcende la réalité des sons eux-mêmes. Néanmoins, bien que la transcendance soit par définition externe, ici elle se retrouve au contraire « logée en dehors et en deçà des lois processuelles », c'est-à-dire qu'elle est déposée, voire, « cachée » derrière la dynamique « objectale » immanente et « statique » abstraite de *Rothko Chapel*, jusqu'à ce qu'elle « émerge », pour ainsi dire, depuis l'intérieur. Ainsi, comme nous l'avons dit, *Rothko Chapel* nous apprend que non seulement la « lumière musicale » se construit à partir de la « friction » immanente d'une micropolyphonie mais aussi que les matériaux contiennent leur propre lumière. De ce point de vue, dans *Rothko Chapel* s'effectue un « dévoilement » ; la musique « dévoile » ce qui se trouve derrière son propre langage musical immanent, abstrait et non téléologique, qui n'est autre chose que l'histoire qui précède un tel état du langage musical. « Ils ne sont pas morts », disait Feldman à propos de Heine, Schubert et l'exil juif, mais aussi à propos de Scriabine, Chopin, Liszt, Varèse, Debussy, Ives, Cowell et Schoenberg. Autrement dit, la musique ici se dévoile elle-même – l'histoire de la musique écrite – et, ce faisant, elle semble également dévoiler la « lueur » du « fardeau de l'histoire » dont parle Feldman.

Ainsi, nous pouvons désigner le mouvement musical global de *Rothko Chapel* comme celui d'une tendance cinématique de « dévoilement ». À l'opposé d'une « force centrifuge », se dispersant et tendant vers l'infini, une telle tendance cinématique est au contraire basée sur une sorte de « force centripète », c'est-à-dire, que la musique tend à se rapprocher par attraction d'un certain « centre », ou plutôt devrions-nous dire, d'une certaine « intériorité », afin de dévoiler celle-ci. Une telle tendance cinématique semble cibler d'abord l'idée de la « lumière musicale » – ici renforcée par la propre lumière picturale – depuis l'immanence « objectale » de matériaux inconnexes, mais cependant superposés jusqu'à la saturation monochromatique et

statique en tant que manifestation dense et « obscure » de cette lumière. Mais, en plus, elle semble pointer vers ce que Feldman nomme l'« Expérience abstraite » ; cette forme renouvelée d'une certaine « transcendance », fût-elle une illusion, un souvenir ou quelque-chose de l'ordre des ruines dont parlait Safatle. Rien d'étonnant concernant l'attitude compositionnelle de Feldman, celle d'« utiliser l'harmonie, non pas par sa fonctionnalité, mais par le fait qu'elle n'existe plus. »¹²² Finalement, cette tendance cinématique vers une lumière intérieure par « dévoilement » est également d'inspiration picturale, cela dans la mesure où Feldman retrouva le même principe chez ses références picturales majeures – de Piero della Francesca à Rothko, en passant par Rembrandt, Mondrian et Guston –, à savoir qu'« une certaine sensation commence à émerger : la sensation que nous ne regardons pas la peinture, mais que la peinture nous regarde. »¹²³

4.3 « Objet trouvé » et l'« après-histoire »

[...] le son ne connaît pas son histoire.¹²⁴

More light, « plus de lumière », dit Feldman en remerciant Cage pour nous inviter à regarder, comme chez Monet, la « pure réfraction de la lumière » et par conséquent celle du « champ problématique » qu'est l'« Idée » du son – ce champ où les « coefficients » musicaux sont interdépendants entre eux par pure variabilité de vitesses. Ceci dit, Feldman ne se contente pas de l'« infinité » des possibles que suppose traiter le son et la composition musicale comme un travail immanent portant purement sur « les nuances du concept lui-même. » Cette « infinité » inhérente au « plan d'immanence sonore » n'a pas tant d'importance pour Feldman. En fait, Feldman et Cage divergent sur un point précis mais déterminant, celui de situer l'idéal esthétique dans ce qu'il y a de singulier et d'« infini » dans la « Nature » : « Le seul désaccord entre Cage et moi, et il n'y en a qu'un, concerne l'affirmation suivante : “Le processus devrait imiter la nature dans sa manière d’opérer.” »¹²⁵ Du point de vue de Feldman, l'idéal esthétique d'« imiter la nature » ressemblerait trop à l'idéal prémoderne ; cela reviendrait, bien qu'indirectement, à l'idée d'envisager à nouveau la « perfection » de la nature comme métaphore de l'omniscience de Dieu.

¹²² Citation originale : “Go about and use harmony. No with its function, but with the fac that it’s gone.”, dans D. PÉTER BIRÓ, *op. cit.*, p. 10.

¹²³ M. FELDMAN, « Après le modernisme », *op. cit.*, p. 301.

¹²⁴ *Ibidem*, « L'angoisse de l'art » (1969), *op. cit.*, p. 249.

¹²⁵ *Ibidem*, p. 256.

Mais Feldman ne se contente pas non plus d'une négation de cela, c'est-à-dire, de défendre l'idéal esthétique de la modernité qui fonde sa métaphore d'omniscience dans l'idée du processus – avec cette pensée naît et meurt la modernité. Nous l'aurons compris, Feldman cherche à se situer au-delà de cela. Dans un sens, Feldman hérite de la modernité – et des peintres de l'expressionnisme abstrait – l'idée que « le processus est un sujet (*subject-matter*) fantastique. »¹²⁶ Et en même temps, il se situe en quelque sorte « après » un certain épuisement du processuel – dont Cage et Boulez seraient les extrêmes opposés d'une même méthodologie – mené jusqu'à ses dernières instances ; à savoir, ce que Feldman appelle « la fin de l'art », et par conséquent – et plus important encore, ici – le commencement des « ruines », en quelque sorte : « ce que Cage accomplit, c'est l'abolition de l'ego. [...] la maîtrise du peintre consiste à se mettre de côté pour laisser les choses être elles-mêmes. Cage s'est tellement mis à l'écart que ce que nous voyons vraiment, c'est la fin du monde, la fin de l'art. »¹²⁷

Certes, la tendance est bel et bien celle d'« aller vers le soleil » musicalement et de baigner dans la « pure réfraction de la lumière » d'un Monet. Tel est, pour Feldman, l'apprentissage le plus important à retenir de la « musique de l'immanence » de Cage. Mais Feldman, du moins dans son œuvre tardive dont *Rothko Chapel* est un exemple majeur, à tant regarder le « soleil », il finit par trouver l'histoire, en quelque sorte. Il s'agit, l'on peut penser, de l'histoire de ce que nous avons fait du soleil, pour ainsi dire, autant de son adoration que de ses ruines. Rappelons-le, « hors de l'histoire » était le terme célébré par Feldman pour décrire l'environnement artistique new-yorkais qui fut le sien. Et, nous l'avons compris, il ne s'agit pas d'un retour au passé ni d'une rébellion par rapport à lui. Car, comme le dit le compositeur dans son texte « L'angoisse de l'art », « se rebeller contre l'histoire, c'est encore y adhérer. Nous n'étions simplement pas concernés par le cours de l'histoire. Nous nous intéressions au son lui-même. Et le son ne connaît pas son histoire. »¹²⁸ En fait, si *Rothko Chapel* tend cinématiquement de l'immanence à l'« Expérience abstraite » par « force centripète » c'est parce que, en « allant vers le soleil » elle s'« extasie » de cette « pure réfraction de la lumière » jusqu'à « dévoiler », tel un « objet trouvé », les éléments qui finissent par configurer cet état intérieur. « Plus proche

¹²⁶ Citation originale : “Fred Orton: What do you think you got from the Abstract Expressionist painters? Their lack of predetermined structure? – Morton Feldman: Maybe the insight where process could be a fantastic subject-matter.” Morton Feldman, entretien du 27 mai 1976 à Londres avec Fred ORTON et Gavin BRYARS, *op. cit.*

¹²⁷ M. FELDMAN, « L'angoisse de l'art » (1969), *op. cit.*, p. 255.

¹²⁸ *Ibidem*, p. 249.

du religieux que de la religion », l'« Expérience abstraite » dont parle Feldman est finalement indissociable de Rothko et de sa « lumière intérieure ». Lorsque Fred Orton demande à Feldman de la définir, celui-ci lui répond : « C'est cet autre endroit qui n'est pas une allégorie. Rothko l'avait. Cet autre endroit qui n'est pas une métaphore de quelque chose d'autre. »¹²⁹

Les sons ne connaissent pas leur histoire, or, ce que cela suggère en corollaire, c'est que se rapporter à l'histoire des sons est un acte intrinsèquement tragique en quelque sorte ; un acte « humain et intime », dans la mesure où l'on « rend proche l'éloigné », pour reprendre les mots de Rothko. Ainsi, donc, « lueur » de l'histoire il y en a si l'on en croit Benjamin, si l'on accepte le fait que le passé ne peut être retenu que comme une image brillante, éphémère et fuyante à l'instant où elle devient reconnaissable pour ensuite disparaître, comme nous l'avons vu dans la finale de *Rothko Chapel*. Tout comme la carte postale de *La Naissance de Venus* de Botticelli au milieu d'un Rauschenberg, la « lueur » qui s'y manifeste est finalement de l'ordre de l'« objet trouvé », du « ready-made », tel que Feldman nous invite à concevoir ceux-ci : « tout ce que je fais, me semble fondamentalement ne pas m'appartenir. Tout est un objet trouvé. Je veux dire, je n'ai pas inventé la sixte majeure. Je n'ai pas inventé la septième mineure [...]. »¹³⁰ Sous cette optique, nous pouvons suggérer que chez Feldman, plus que « hors de l'histoire », il serait plus exact de parler d'une musique de la « posthistoire », ou, pour employer le vers de Pasolini, de l'« après-histoire ».¹³¹ Puisque voilà une musique qui se tourne d'un regard affectueux vers la force d'un passé « en ruines », un passé qu'elle n'a pourtant pas détruit de ses propres mains – « qu'est-ce que j'étais supposé briser ? », écrit Feldman faisant référence à Boulez, puis, plus loin : « pour ma part, je revendique le passé. » Mais, souvenons-nous en bien, dans le collage musical qui a lieu à la fin de *Rothko Chapel*, c'est l'accord atonal et statique qui a le dernier mot, comme le signale Safatle, c'est lui qui l'emporte, pour ainsi dire. Dans ce sens, admettre que la postmodernité est « nostalgique » ne serait juste ici qu'à condition d'appréhender qu'une telle nostalgie est forcément double : nostalgie de ce que la modernité a détruit, et, en même temps, du jaillissement de la « force de destruction » de celle-ci.

¹²⁹ Citation originale : “FO : What’s the abstract experience? MF: It’s that other place that is not an allegory. Rothko had it. It’s that other place that’s not a metaphor of something else.” dans F. ORTON, G. BRYARS, *op. cit.*

¹³⁰ *Ibidem*, p. 395.

¹³¹ (trad.) « Je suis une force du passé / À la tradition seule van mon amour. / Je viens des ruines, des églises [...] tels les premiers actes de l'Après-Histoire [...] ». Citation originale : “Io sono una forza del Passato. / Solo nella tradizione è il mio amore. / Vengo dai ruderi, dalle chiese [...] come i primi atti della Dopostoria [...]”, Pier Paolo PASOLINI, *The Selected Poetry of Pier Paolo Pasolini: A Bilingual Edition*. Edited and Translated by Stephen Sartarelli. With a Foreword by James Ivory, University of Chicago Press, 2014, p. 310-312.

Conclusion

« Téléologie négative »

Même le négatif produit des mouvements infinis [...].¹

0. Écrire le temps :

Inspirée de la « dialectique négative » d'Adorno – cette « conscience rigoureuse de la non-identité » – la « téléologie négative » désigne, telle que nous l'avons théorisée et vue en pratique, un ensemble de logiques musicales rigoureuses et de mouvements plus ou moins complexes qui se tissent au sein du non-téléologique. De tels contextes musicaux au sein du non-téléologique, nous le savons désormais, pouvant aller du partiellement téléologique, en passant par l'anti-téléologie absolue, et jusqu'à ce que nous pourrions nommer à juste titre comme du « post-téléologique ». Si l'analyse de ces différents « modèles » musicaux – Debussy, Schoenberg, Cage, Ligeti et Feldman – ne fait qu'illustrer en permanence la spécificité de matériaux à disposition pour chacun de ces langages musicaux, les comportements qui les définissent, les divers dispositifs d'articulation (et d'inarticulation) de ceux-ci, et la singularité cinématique de mouvements infimes et globaux construits à chaque fois, nous devons tout de même rappeler la démarche commune qui les relie : celle qui, en interrogeant l'apparence téléologique du temps en musique, s'adonne à « forger » celui-ci selon des formes nouvelles. Ainsi, à ces nouvelles formes correspondent aussi des mouvements temporels auparavant insoupçonnés qui font émerger, au plus profond d'elles, comme nous l'avons vu, des dynamiques renouvelées du « faire sens » musical en soi.

Le temps est le « plan » où prend forme toute musique – qu'elle soit déterminée par le principe externe et transcendant la réalité des sons qu'est la téléologie ou, au contraire, par la pure immanence interne de ceux-ci, ou même, par une configuration particulière entre ces deux pôles. Nous le savons, penser le temps en musique en tant que « plan » s'inscrit dans une certaine tradition philosophique « de l'immanence », pour ainsi dire, dont Deleuze et Guattari sont ici la référence la plus directe, mais aussi (et grâce à eux) l'éthologie d'Uexküll, et, en arrière-plan, l'éthique de l'immanence de Spinoza.

¹ Gilles DELEUZE et Félix GUATTARI, *Qu'est-ce que la philosophie*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2013, p. 34.

Nous pouvons désormais retracer cette « généalogie » philosophique « de l'immanence » qui nous permet de penser le temps en tant que « plan » en proposant qu'une telle vision des choses semble s'inaugurer, en fait, avec Saint Augustin. Car, le temps selon Saint Augustin « n'est autre chose qu'une certaine étendue »², c'est-à-dire que plus qu'à une ligne droite, le temps ressemblerait plutôt à un « champ » sans forme définie ; à une « substance » pourrions-nous dire même, avec Spinoza. Ce qu'il y a de riche dans cette idée, c'est qu'elle devient presque tangible en musique lorsqu'on pense le temps comme la matière première de celle-ci. Le temps dont est faite la musique se montre alors comme une « lave » informe qu'on module à chaque fois en articulant et désarticulant ses propriétés. Voilà une des possibilités de l'écriture musicale, parfois même au centre de ses enjeux – notamment dans les musiques s'attaquant à l'ordre téléologique –, celle de forger le temps, lui donnant un corps sonore à chaque fois singulier.

Bien que leurs histoires soient parallèles et méritent d'être considérées comme autonomes, parler d'écriture musicale implique donc, au moins en partie, parler d'écriture en général. Il y a donc une pertinence à évoquer ici, au moins superficiellement, quelques traits définitoires généraux de ce que c'est que l'écriture. Au-delà de s'appesantir sur ses piliers étymologiques – creuser, graver, tracer – ou épistémologiques – l'écriture au sein de la science du langage, donc – nous voudrions plutôt ici ouvrir le « champ » de l'écriture, par des généralités issues de constats analytiques, tout en respectant le cadre où se sont inscrites jusqu'ici ces réflexions et analyses à propos du temps, la téléologie et sa « négativité » en rapport à l'écriture musicale.

Une première généralité correspondrait à celle de l'écriture en tant que « vérité conservée », comme le propose Hegel, à savoir, qu'écrite, la vérité est « conservée », devenant éventuellement du non-étant.³ L'écriture selon cette optique fige donc des vérités, et celles-ci deviennent du « non-étant », en tout cas elles sont en quelque sorte « abstraites » du présent étant du monde ; elles sont, dans un sens, « en dehors » du temps. Ces vérités figées par l'écriture existent pour ainsi dire dans un temps qui leur est propre, comme c'est le cas pour chaque œuvre musicale. Une deuxième généralité serait que « toute œuvre d'art est écriture »⁴, comme le soutient Adorno, c'est-à-dire, que les œuvres sont faites de langage et que ce langage – ambigu, car autant déterminé

² Saint AUGUSTIN, « La création du monde et le temps », *Livre XI, extrait des Confessions*. Folio plus philosophique.

³ Georg W. Friedrich HEGEL, *Phénoménologie de l'esprit*, Librairie Philosophique J. Vrin, 2006. p. 134.

⁴ Theodor W. ADORNO, *Théorie Esthétique*, Éditions Klincksieck 2011, p. 178-179.

qu'indéterminé – est « dessiné » sous une forme ou autre, tel un hiéroglyphe. Cette idée peut à juste titre nous rappeler le célèbre dicton de Barthes issu de sa « (Théorie du) texte »⁵ : à savoir, que, dans un sens, toute œuvre, en tant qu'activité langagière et iconographique, est textuelle ; autrement dit, que « tout est texte. »⁶

C'est pourquoi, par exemple, musique et peinture peuvent dialoguer et converger depuis l'autonomie de leurs matériaux – voilà comment la « perspective » des plans chez Caspar David Friedrich, la liquidité chez Turner ou l'iridescence de Monet, sont présentes chez Debussy ; de même pour Rauschenberg chez Cage, pour Rothko chez Feldman, etc. Parce que, musique et peinture *sont* langage grâce à l'écriture ; elles se fondent autant dans le geste éphémère que dans la logicité des processus, et, prise entre les pôles du discours et celui de la figure, elles y assument à chaque fois une position particulière.

Les œuvres d'art partagent avec les énigmes l'ambiguïté du déterminé et de l'indéterminé. Elles sont des points d'interrogation [...] C'est surtout dans les débats récents sur les arts plastiques que le concept d'écriture a pris de l'importance, discussions soulevées par des dessins de Klee qui rappellent des gribouillages. Cette catégorie de l'art moderne jette une lumière sur le passé : toute œuvre d'art est écriture, pas seulement celles qui se présentent comme telles, plus précisément, ce sont des hiéroglyphes dont le code a été perdu, et c'est l'absence de code qui leur confère un contenu. Les œuvres d'art ne sont langage qu'en tant qu'écriture.⁷

Si l'écriture agence des vérités, et que toute œuvre d'art est écriture pour Adorno, il n'est pas étonnant de trouver, dans l'épigraphe de Hegel qui ouvre la *Philosophie de la nouvelle musique*, le statut qu'Adorno attribue à l'écriture musicale : « [...] dans l'art, nous n'avons pas affaire à un jeu simplement agréable et utile, mais... au déploiement de la vérité. »⁸ Voilà donc une définition générale : en tant qu'énigme, l'écriture musicale déploie et interroge des vérités musicales. Bien sûr, il s'agit à chaque fois de vérités singulières, au sein de chaque œuvre, mais à un autre niveau, plus général, il y a également une « vérité générale », commune et inhérente à toute musique, et que chacune articule à sa manière. Cette vérité, c'est le temps. « Écrire », par rapport au temps, peut donc désigner une vaste variété de gestes. D'une part, nous avons l'action de creuser, de tracer, de graver, comme des actions qui atteignent éventuellement le « figé ». Mais aussi, d'autre

⁵ Roland BARTHES, « (Théorie du) texte », *Œuvres complètes IV*, Paris, Éditions Seuil, 2002.

⁶ Alain TROUVÉ, « Barthes et le lexique de la critique », *Carnets* [En ligne], Deuxième série - 6 | 2016, mis en ligne le 31 janvier 2016, consulté le 24 août 2022. URL : <http://journals.openedition.org/carnets/785> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/carnets.785>

⁷ Th. W. ADORNO, *ibid.*

⁸ Hegel, *Esthétique*, III, cité dans Th. W. ADORNO, *Philosophie de la Nouvelle Musique*, Paris, Gallimard, 1962.

part – et voilà l’approche sur laquelle nous voudrions insister – écrire est un acte pris dans le mouvement, c’est là où l’on parle de forger, de moduler, d’articuler ou de désarticuler, enfin, de « sculpter », tout comme le corps de la danse pour Eugenio Barba⁹, ou encore, la réalisation cinématographique pour Tarkovski¹⁰, se prêtent, eux aussi, à « sculpter le temps ».

De ce point de vue il semblerait que le « temps » ne serait autre chose qu’une vaste « étendue » – comme l’annonça déjà Saint Augustin –, une vaste étendue que la musique module. Curieusement, pour Saint Augustin également, l’art musical « n’est que la science des modulations ». En effet, sa définition de la musique reste celle d’un *ars bene modulandi*¹¹ et d’un *ars bene movendi* (« la musique est la science du mouvement bien réglé »¹²). La musique est l’art des modulations et des mouvements. Ainsi, la musique, c’est-à-dire, « la science des modulations », « est une science qui consiste à bien ordonner les mouvements, à les rendre capables [...] ». ¹³ Si alors, le temps est cette vaste « étendue » que la musique module, rendant ses mouvements « capables », nous pouvons presque penser l’histoire de la musique comme une histoire de tentatives de modulations du temps ; comme une panoplie de modalités du temps à l’intérieur de laquelle la « téléologie négative » viendrait représenter, en ses diverses manifestations, une étape historique dans le questionnement, élargissement et éventuel dépassement du paradigme de modulation temporelle, historiquement hégémonique, que fut la téléologie. « De Monteverdi à Verdi », dira Adorno à propos de la « musica ficta », en tant qu’« apparence des passions », et, en effet, le paradigme téléologique en musique s’est prolongé, avec ses particularités au sein de chaque musique, pendant trois siècles : de la naissance de l’Opéra et jusqu’à la fin du XIX^e siècle, comme nous l’avons suggéré en introduction.

⁹ « L’acteur ou le danseur est celui qui sait “sculpter” le temps. Concrètement : en dilatant ou en syncopant ses actions, il “sculpte” le temps en lui donnant un rythme ». Eugenio BARBA, « Le temps sculpté » dans *L’énergie qui danse*. Paris, L’Entretemps, 2008, p. 223.

¹⁰ Dans le chapitre intitulé « Fixer le temps », Tarkovski évoque « la plus précieuse valeur artistique » du cinéma est « celle de pouvoir imprimer la réalité du temps sur une pellicule de celluloïd. [...] le temps fixé dans ses formes et ses manifestations factuelles [...] Quel est alors l’essentiel du travail d’un réalisateur ? De sculpter dans le temps ». dans Andreï TARKOVSKI, *Le temps scellé*, Paris, Philippe Rey, 2014, p. 74-75.

¹¹ Saint AUGUSTIN, *Les Confessions*, précédées de *Dialogues philosophiques*, *Œuvres I*, « Bibliothèque de la Pléiade », Gallimard, 1998. La traduction du texte du *De Musica* se lit aux pages 552-730. Passage cité : I, II, 2, p. 557.

¹² *Ibidem*, I, III, 4, p. 558-559.

¹³ S. AUGUSTIN, Livre Premier, Chapitre Premier, II. Définition de la musique et de la modulation, « Traité de la musique » (*De Musica*), *Œuvres complètes de Saint Augustin*, Bar-le-Duc, Éd. Raulx, 1864, p. 399.

1. Des « modèles » musicaux d'une « téléologie négative » : une brève histoire

L'évolution musicale est vraiment pour le moins une évolution de la négation et une telle évolution de la négation a constamment besoin en elle-même de ce qui est nié – elle repose sur le fait que l'on rende des comptes quant à ce qui est nié. [...] Chaque progrès musical est, pourrait-on dire, enfant de la nécessité ou du manque.¹⁴

En regardant ces « modèles » musicaux dans leur ensemble et leurs particularités mais aussi dans la transformation globale des enjeux qui les relie, l'on constate qu'une certaine histoire de la « téléologie négative » prend forme. Essayons alors, à titre récapitulatif, de formuler les lignes principales du « progrès musical » produit par celle-ci. Les deux premiers chapitres, sur Debussy et sur Schoenberg respectivement, correspondent à des « modèles » précurseurs des principaux enjeux qui se dégagent de la « téléologie négative » ou qui circulent autour d'elle.

Avec Debussy – et avec « l'impressionnisme » en général, puisque le rôle de Satie aura plus tard une forte influence sur l'œuvre de Cage – nous sommes entrés dans la déconstruction subtile et partielle de la téléologie, nous éloignant de sa rigidité comme par « dilution ». Comme nous l'avons vu, la figure de l'ambiguïté – « image immergée de la dialectique » selon Benjamin – est ici produite par la dialectique qui oppose le téléologique d'une part et le non-téléologique d'autre part. Car il y a une capacité de l'écriture et de la matière musicale debussyste à « diluer » la téléologie. Ainsi, de Debussy nous retenons principalement le fait que la matière musicale a des « propriétés », ce qui nous invite à interpréter les matériaux non seulement par leur syntaxe – sous-entendant ainsi qu'il y en a toujours une –, mais plutôt par leurs comportements, au sens éthologique. Alors le matériau n'est pas seulement du « sédiment de l'esprit », pour reprendre la définition d'Adorno, mais plus spécialement, comme l'explique David Lapoujade, « il est animé de forces, de dynamismes internes qui en font une réalité vivante quasi psychique [...] »¹⁵ C'est pourquoi l'on parle d'un « ressort liquide » dans la musique de Debussy, car, qu'il y ait syntaxe ou non, toute matière musicale est animée par un ou des dynamismes particuliers. Voilà la pertinence de l'idée du « ressort » en tant que « mécanisme de la matière », selon *Le pli* de Deleuze. Chez Debussy, nous l'avons dit, l'éloignement – jamais total, toujours partiel – de la syntaxe tonale forcément téléologique est par conséquent suivi d'un rapprochement du non téléologique, et l'« ambiguïté » qui s'y crée entre ces deux pôles ouvre également une « brèche » qui nous fait

¹⁴ Th. W. ADORNO, « La fonction de la couleur dans la musique » (Cours I et II, 31 août et 1^{er} septembre 1966), *La fonction de la couleur dans la musique : Timbre, musique et peinture, Wagner Strauss et autres essais*, Traduction de Sofiane Boussahel, Peter Szendy et Jean Lauxerois, Genève, Éditions Contrechamps, 2021, p. 47-73.

¹⁵ David LAPOUJADE, *Les existences moindres*, Paris, Éditions de Minuit, 2017, p. 45.

comprendre le rapport d'« opposition » qui s'établit entre les deux. Téléologique et non téléologique dialoguent, donc, mais tendent le plus souvent vers un rapport de contradiction, voire, de négation de l'un envers l'autre. En ce qui concerne l'autonomie de la musique vis-à-vis de la peinture et vice-versa, ainsi que leur éventuelle convergence, nous devons reconnaître à Debussy cette subtile mais déterminante émancipation des objets musicaux face à l'imitation programmatique du monde extérieur à la musique ; des figures face au discours, pour le dire avec Lyotard. Car depuis, les figures immanentes de la musique montrent qu'elles peuvent non seulement représenter des images externes – « transcendantes » par rapport aux sons –, mais également, tenter d'« incarner » la force de celles-ci.

De Schoenberg nous héritons la force du processuel – *Zeitgeist* de la modernité, d'après Feldman. En effet, l'« inflexion » présente dans « Farben » à tous les niveaux de l'écriture, illustre parfaitement la volonté d'élever la construction processuelle au rang d'un moyen d'expression, pour reprendre la définition de l'expressionnisme selon Paul Klee. De ce point de vue, l'expressionnisme *schoenbergien* (et l'expressionnisme allemand du début du XX^e siècle en général), en inaugurant un « faire-sens » esthétique à partir de sa propre « insistance opératoire », n'est pas tellement distant de l'expressionnisme abstrait newyorkais, dans lequel le processus devient, là aussi, le sujet, comme nous l'avons dit : le *subject-matter*. Également, un autre parallèle entre les deux expressionnismes serait l'acception particulière que Schoenberg donne au terme de « programme » lorsque, en distinguant celui-ci de la tradition programmatique imitative du monde extérieur – le « voici le printemps, que les oiseaux saluent... », chez Vivaldi –, le compositeur suggère une possibilité programmatique encore à explorer : celle d'un « programme intérieur », notion qui peut, à juste titre, rappeler l'« intériorité » inhérente à l'« Expérience abstraite » chez Rothko, « cet autre endroit qui n'est pas une allégorie. » En dernier lieu, en ce qui concerne Schoenberg, nous devons tout de même souligner l'importance de la technique de la *Klangfarbenmelodie*, et plus spécifiquement, du travail processuel dans l'« inflexion absolue » de l'accord de « Farben », dont l'influence chez les compositeurs de la seconde moitié du XX^e siècle – dont Ligeti, Feldman et les spectraux – est indéniable. En effet, comme nous l'avons vu, des textures contrapuntiques vocales « à la Farben » sont présentes autant dans *Lux aeterna* que dans *Rothko Chapel*. Leur présence, loin d'être anodine, prend une importance majeure lorsqu'on reconnaît que l'accord de « Farben » – avec son mélange de catégories musicales dont la résultante « différentielle » est une catégorie hybride nouvelle – représente, en fait, le prototype d'une

véritable « lumière musicale ». Assez curieusement, Adorno remarqua ce lien, en apparence anachronique, entre l'expressionnisme *schoenbergien* et l'expressionnisme abstrait newyorkais, tout en reconnaissant l'assimilation de « Farben » dans la micropolyphonie *ligetienne*.

C'est à partir de la troisième des *Pièces pour orchestre* op. 16 de Schönberg [...] que l'on montrera le mieux le changement de fonction du timbre. C'est la seule pièce de Schönberg qui accomplisse pleinement le programme de la *Klangfarbenmelodie*. Le problème qui se pose ici n'a guère été jusqu'à aujourd'hui véritablement étudié sous cet aspect, si l'on fait abstraction des *Atmosphères* de Ligeti. Cet aspect circonscrit l'expression apparue cinquante ans plus tard dans la discussion sur la peinture sous le nom d'« expressionnisme abstrait »¹⁶

Bien qu'en retrait, nous l'avons dit, la « pseudomorphose » est encore présente chez Debussy et chez Schoenberg, ce qui marque au début du XX^e siècle une étape historique pour le processus d'acquisition d'autonomie des arts et pour leur convergence. L'éloignement de la « ressemblance avec l'objet » en peinture est donc parallèle à l'éloignement d'une « ressemblance avec le temps » en musique, ce qui conduira également au dépassement du rapport de dépendance imitative entre les deux. Autrement dit, non seulement peinture et musique cessent progressivement d'imiter l'extérieur – gagnant donc en « immanence » –, mais, en tant que choses externes l'une par rapport à l'autre, cesseront progressivement de s'imiter entre elles – gagnant ainsi en autonomie. Leur rapport devient alors de plus en plus « scriptural », chaque médium retrouvant en son intérieur et par « déformation » ce qui semblait provenir « naturellement » de l'autre : du « temporel » dans la peinture ; de l'« optique », voire, du « lumineux », au sein de la musique.

Scripturaux, ils le deviennent [les médiums pictural et musical], selon l'expression de Kahnweiler, par « déformation » : de l'objet pictural naturaliste ou de l'idiome, respectivement. Le caractère scriptural est lié à la conscience de la différence des deux, et cette conscience est subite ; scripturales, les œuvres d'art le sont en tant que soudaine lueur, et cette brusquerie a quelque chose de temporel, de même que la transparence du phénomène qui se produit ainsi a quelque chose d'optique. En tant que scripturales, les créations se dépouillent de leur choséité ; et c'est en cela que les créations des médiums hétérogènes s'accordent.¹⁷

Ce n'est donc que dans le contexte de l'après-guerre au milieu du siècle, avec la « musique de l'immanence » de John Cage, que l'on atteint une sorte de « degré zéro », fort déterminant pour ces enjeux-ci. Se concrétise alors une émancipation de la musique vis-à-vis du principe d'organisation externe et transcendant qu'est le régime téléologique. Les sons se « débarrassent » enfin des rapports externes – de « la colle » – qui les reliait auparavant afin d'être enfin eux-mêmes, c'est-à-dire, des sons et uniquement des sons.

¹⁶ Th. W. ADORNO, « Cours III, 2 septembre 1966 », *op. cit.*, p. 89.

¹⁷ *Ibid.*, « Sur quelques relations en musique et peinture », *op. cit.*, p. 151-152.

C'est ainsi que la musique de Cage inaugure le « plan d'immanence sonore » dont parlent Deleuze et Guattari, ce plan où « dansent » (flottent) les éléments, n'entretenant entre eux que des rapports d'agencement, de vitesse et de mouvement. Ceci est observable dans l'évolution de la technique du « gamut », qui traite les sons comme des « objets » au sens « plastique », qui s'organise avec des « durées de temps » faisant éventuellement du silence une « présence articulante » au même titre que le son, et qui, en dernière instance, porte le choix des agencements entre ceux-ci au Yi Ching ; aux réponses indéterminées à des questions déterminées afin de céder, au moins partiellement, le contrôle compositionnel – dernier vestige d'extériorité pesant sur les sons – au hasard. Alors, l'immanence du son et du silence en tant que présence articulante ouvre une porte « utopique », en termes d'articulations temporelles. Il s'agit en fait de deux mouvements radicaux proposés par Cage regroupés sous la même ligne de fuite qui tend vers l'infini selon une « cinématique de la tangente », soit, vers un « silence absolu » – le cas de *4'33''* –, soit vers un « son éternel » – la pièce *Organ²/ASLP (As Slow As Possible)* (1987) de plusieurs siècles de durée, ou encore, la *Composition 1960 #10* de La Monte Young, sous la seule indication *Draw a straight line and follow it*. La modalité d'articulation du temps chez Cage est donc basée sur une « cinématique de la tangente » car la logique musicale tend vers le comportement d'un corps sonore prolongé et sans friction qui le freine, et dont l'activation et la fin ne seraient plus déterminées par la main compositrice. C'est dans ce sens que la « musique de l'immanence » de Cage, tel que l'appelle Safatle, travaille la « dissolution du Moi » et cherche à s'émanciper de la violence inhérente à l'acte compositionnel – miroir de la domination de l'homme sur la nature –, s'approchant ainsi du projet *adornien* non moins utopique d'une « musique informelle ».

Non sans influence de l'enseignement qu'il reçut de Schoenberg dans ses années de formation, la musique de Cage reste profondément processuelle – même méthodologie que Boulez, quoiqu'à l'extrême opposé, selon Feldman. Faite de séries, de réservoirs et de « durées de temps », l'écriture musicale de Cage n'est pourtant pas un « sommet » mais certainement un point de basculement des enjeux associés à la « téléologie négative ». Avec Cage, nous sommes entrés dans l'« Idée » du son, ce « champ problématique » où les « coefficients » musicaux ne se rapportent entre eux que par pure variabilité de vitesses, par pure différence, donc. Or, entrer dans l'« Idée » du son sera aussi entrer dans l'« Idée » de la lumière – par convergence, quoiqu'en autonomie. Dans les deux cas, il faudra « aller vers le soleil », afin de baigner dans l'immanence de la « pure réfraction ».

Ainsi, après le « degré zéro » qu'est Cage – et après les *White paintings* de Rauschenberg à l'origine de 4'33'' – s'ouvre une nouvelle étape à partir de laquelle il devient possible de renouer, depuis les pulsions et les propulsions internes à la musique, avec les forces et les tensions propres aux catégories picturales, en déplaçant le rapport de pseudomorphose vers celui de l'immanence. De cette nouvelle étape post-cagienne, pour ainsi dire, apparaissent les « modèles » de Ligeti et de Feldman comme deux tendances cinématiques autant opposées que complémentaires, et étrangement semblables, face aux enjeux principaux qui se dégagent de la « téléologie négative », à savoir : le rapport discours/figure, la relation entre les pôles de l'immanence et celui de la transcendance, la convergence entre musique et peinture, et enfin, les comportements qui émergent avec cette nouvelle dimension compositionnelle qu'est la « lumière musicale ».

Dans ce sens, le basculement auquel on assiste à partir des œuvres micropolyphoniques de Ligeti et des musiques « statiques » de Feldman est celui d'une convergence des langages pictural et musical plus dans le « dire » lui-même que dans ce qui est « dit », comme l'avait formulé Adorno. Si avec Cage il devient évident que l'histoire de l'écriture musicale est aussi une histoire opposant graduellement la transcendance du principe d'articulation téléologique à l'immanence d'éléments n'entretenant entre eux que des rapports de vitesses différentielles, avec Ligeti et Feldman il devient certain que l'histoire de la « téléologie négative » est également une histoire de langage des arts en quête d'autonomie : du primat du discours à la figure, de l'idiomatique au non idiomatique, mais, également, du renouement entre ces langages autonomes désormais devenus immanents. De ce fait, les musiques de Ligeti et de Feldman renoueront avec la « lumière » picturale et non pas avec les « couleurs » de la peinture car elles aspirent moins aux couleurs qu'à ce que la musique a en commun avec la peinture, soit, à la force motrice qui rend possible sa formation de couleurs.

Grâce à Ligeti nous apprenons que la « lumière musicale » se construit à partir des (re)configurations spécifiques des catégories du rythme, de l'harmonie et du timbre par rapport à l'histoire de la musique écrite. Le rythme devient du « relief », la surface « activée », la vibration et texture nécessaires à la lumière. Le timbre n'est plus un « préformé » déterminé par l'organologie ou l'orchestration mais plutôt le « ton », la « couleur » ou la « température » de la lumière. L'harmonie, conçue depuis la richesse non fonctionnelle de ses structures internes, se manifeste désormais comme de la « géométrie », selon des degrés de symétrie et d'asymétrie, resserrée chromatiquement ou bien, espacée vers la clarté intervallique.

Ainsi se construit la « pure lumière blanche » dont parle Deleuze. Elle s'engendre à l'entrecroisement de l'ensemble de processus musicaux et de leur « différence » résultante. Elle émerge du « processuel » en-soi, qui correspond chez Ligeti à la « friction » micropolyphonique. Et c'est là que se situe « la pure différence » en tant que singularité cinématique qui tend vers l'extérieur et vers l'« éternel » comme mouvement « différentiel » en train de se faire. Ainsi, donc, à partir du « processuel » des degrés différentiels de la « pure lumière blanche » émerge cette cinématique musicale de force « centrifuge » qui est, à son tour, composée d'un mouvement double (ou d'un seul mouvement « complexe », ou « composé »). Le premier mouvement consiste en la tendance des éléments immanents, figuraux et non discursifs vers la transcendance discursive : de l'opacité des phonèmes inintelligibles à la clarté signifiante du mot *Domine* (« Dieu ») ; des « brouillages » harmoniques chromatiquement serrés vers la clarté espacée des intervalles « idiomatiques », etc. Le deuxième mouvement, au sein du premier, désigne la trace de « leur » laissée par la « désintégration » constante de ces traits signifiants et idiomatiques à prétention « universelle » : et c'est là, dans la destruction du singulier – le « dépassement du point du τόδε τι » (substance première) dont parle Adorno – qu'une forme d'art monadique atteint l'universel. Ainsi, la musique *tend* vers le transcendant téléologique tout en désintégrant ce qu'il y en elle de discursif, d'idiomatique, d'« universel » et de téléologique. Encore une fois, le mouvement n'est pas déterminé par le point d'origine ou d'arrivée, mais par la pure *tendance* : celle d'une musique non-téléologique attirée vers le téléologique. L'on va « vers une lumière éternelle », car ce qu'il y a d'immanent dans l'œuvre a capella de Ligeti *tend* vers ce qu'il y a d'« effleuré » par du transcendant en son intérieur.

L'« Idée » du son et celle de la lumière s'alignent donc toutes les deux sous la pensée *bergsonienne* de l'« Idée » de la couleur immanente, où les couleurs ne sont plus des objets sous un concept, mais les nuances du concept lui-même. Mais ces concepts, ces « Idées », sont encore des « universels », comme le dit Deleuze. Voilà l'« universel » concret, dont parle Deleuze : si la lumière désigne le « commencement » c'est uniquement parce que la « différence » est le vrai commencement.

Pour sa part, Feldman, à travers l'allégorie de « regarder le soleil », suggère l'action de contempler directement le « champ problématique » qui est à la fois l'« Idée » du son et celle de la lumière. Car dans les deux cas – son et lumière ; musique et peinture –, cibler la différence elle-même conduit également à une observation de la « pure réfraction » constante. Alors, si Ligeti

construit du processuel différentiel qui *tend* vers l'infini, Feldman, quant à lui, s'attarde sur une contemplation statique de l'« immobilité vibrante » qui émerge du différentiel. Voilà la tendance qui relie Monet à Cage, comme le dit Feldman dans le texte « More light », la tendance d'aller, musicalement ou picturalement, « vers le soleil ». De la peinture, Feldman emprunte le cadre pour ses « toiles de temps » ; il y construit sa « surface » ou *picture plane* musical, comme analogue au « plan d'immanence sonore ». Par-dessus cette « surface » musicale au sein des « toiles de temps » que sont ses partitions, Feldman cherche à composer une certaine « immobilité vibrante » ; du « statisme » et de la « stase » tel qu'il les entend chez Matisse et chez Rothko. Dans *Rothko Chapel* (1971) – œuvre majeure de son répertoire écrite en hommage posthume au peintre et à la chapelle abritant ses toiles tardives – les différents degrés de ce statisme ainsi que les mouvements à petite et grande échelle qui s'y concentrent reconfigurent, comme chez Ligeti, des rapports particuliers entre l'immanence des figures non téléologiques et certains contenus idiomatiques propres à la transcendance discursive ou téléologique.

Si, après l'idéal de la Nature comme « métaphore omnisciente » de Dieu chez les prémodernes, la « métaphore omnisciente » de la modernité s'installe dans l'immanence du processuel, ce qui semble s'ouvrir également à partir de Feldman est un certain « dépassement » du processuel, et avec celui-ci, un « dépassement » de la modernité. Alors, Feldman nous invite à saisir la puissance au sein de l'abstrait capable de contenir une forme singulière de transcendance, intérieure cette fois-ci – « proche du religieux », puisque ayant affaire au « même mystère ». L'« Expérience abstraite » renoue donc avec ce qu'il y a d'énigmatique dans cette « intériorité » mystérieuse ayant lieu en dehors et en deçà des lois processuelles. Nous le savons, pour Feldman, le « modèle » pictural de cette « Expérience abstraite » n'est autre que Rothko, chez qui le contenu du sauvage dionysiaque donne forme matérielle à « cet autre endroit qui n'est pas une métaphore ». Cependant, un tel « dépassement » de la modernité impose également un rapport plus distant envers les matériaux historiques, lesquels – par le biais de cette contemplation statique, « extasiée » – révèlent leur propre luminosité, celle d'un éloigné rendu proche, selon les mots de Rothko. Ainsi, dans *Rothko Chapel*, la musique *tend* de l'immanence processuelle vers l'« Expérience abstraite » en tant que manifestation particulière du transcendant logée, non pas « à l'extérieur », mais à l'intérieur des matériaux. *Rothko Chapel* nous apprend donc que non seulement la « lumière musicale » se construit à partir de la « friction » micropolyphonique mais, aussi, que les matériaux historiques contiennent leur propre lumière, telle la « lumière intérieure »

commune à Rothko et à Feldman, ce dionysiaque contenu « dans un éclat de lumière », selon les mots du peintre. En effet, la tendance musicale est celle d'« aller vers le soleil » et de plonger dans la « pure réfraction de la lumière », comme Feldman l'apprend autant de Monet que de Cage. Or, en « allant vers le soleil », la musique, « extasiée » de « stase », finit par trouver l'histoire, comme l'« objet trouvé » qu'est un Botticelli au milieu d'un collage de Rauschenberg. Ainsi, guidée par une « force centripète » vers l'« intérieur », la musique tisse une cinématique du « dévoilement » de ce qui se trouve derrière son langage immanent, abstrait et non téléologique, à savoir, l'histoire qui précède un tel état du langage.

Finalement, nous pouvons résumer le mouvement historique de cette brève histoire de la « téléologie négative » de la manière suivante : alors que la modernité musicale de Debussy, de Schoenberg et de Cage s'éloigne progressivement du paradigme téléologique en tant que principe externe transcendant la réalité des sons et se rapproche par conséquent de l'immanence des figures processuelles, les musiques de Ligeti et de Feldman, quant à elles, prétendent tout particulièrement aller depuis cette immanence processuelle vers une forme renouvelée, non régressive, de transcendance. Il s'agit d'une même tendance vers des directions seulement en apparence opposées, comme nous l'avons dit. D'une part, l'on se dirige « vers une lumière éternelle » qui se trouve ailleurs, à l'extérieur, et dont les éléments « universels » sont effleurés puis aussitôt désintégrés. D'autre part, l'on va « vers une lumière intérieure », mystérieuse et énigmatique, car cette même transcendance – en sa manifestation idiomatique, discursive et téléologique au sein de l'histoire de l'écriture musicale – se trouve également logée à l'intérieur des matériaux, en dehors et en deçà des lois processuelles, dans la « lueur » d'histoire qu'ils portent avec eux. Les deux mouvements semblent contraires mais ils dessinent – dans ce « plan » sans haut ni bas qu'est le temps pour la musique – une même et univoque tendance, et celle-ci est ce qu'il y a de plus déterminant, comme l'écrit Deleuze toujours à propos de Bergson : « ce qui diffère en nature, ce ne sont pas les choses, ni les états de choses, ce ne sont pas les caractères, mais les *tendances*. »¹⁸

¹⁸ G. DELEUZE, *op. cit.*, p. 46.

2. De l'anti-téléologie à la post-téléologie :

Le temps pourra sans doute renaître, mais il lui faudra d'abord mourir.¹⁹

Dès la fin du XIX^e siècle apparaissent les premières tentatives de questionnement, au moins partiel, de la téléologie en musique. Si nous avons retracé en détail les particularités du « progrès musical » au sein de l'histoire de la « téléologie négative », nous pouvons également définir quelles seraient ses « marges », de commencement et de fin. « Assez de Wagner ! »²⁰, s'exclame Satie à Debussy en 1891, selon l'anecdote rapportée par Jean Cocteau. Et l'on peut en effet situer le début d'une tendance anti-téléologique avec *Vexations* (1893), une des premières pièces – si ce n'est la première – à caractère complètement répétitif et statique, consistant en un motif répété 840 fois, pour une durée d'environ quatorze heures. L'œuvre ne fut pas jouée du vivant de Satie, il a fallu attendre 1963, à New York, pour qu'un groupe de dix pianistes rassemblés par Cage la jouent pour la première fois. De la même manière que Ligeti devient un modèle pour Grisey et des compositeurs spectraux tels que Tristan Murail ou Hugues Dufourt – « la découverte d'une possibilité d'étaler le discours et d'entrer à l'intérieur du son » –, l'œuvre de Satie aura un impact décisif sur la scène new-yorkaise de musique contemporaine. « J'avais changé, et le Monde avait changé »²¹, avoua Cage après la création de *Vexations*.

Les dispositifs répétitifs de Satie anticipent ainsi les *phase loops* de Steve Reich, les arpèges en boucle de Philip Glass, les fragments mélodiques dansants de Terry Riley. Ils nourrissent également le rêve d'une « musique d'ameublement » destinée aux scènes de la vie quotidienne et que Brian Eno – inspiré par La Monte Young, également – poursuivra avec son album, pionnier de la musique « ambient », *Music for Airports* en 1978. Minimalisme et spectralisme sont chacun en quelque sorte héritiers, respectivement, du « statisme » des « répétitions variées » en permanence chez Feldman, et de la « friction » micropolyphonique dont la résultante crée du spectre « lumineux » et sonore chez Ligeti. De ce point de vue, à partir du spectralisme français et du minimalisme américain il serait plus juste de parler de musiques post-téléologiques. Même les tendances les plus récentes confirment le mélange total de ces deux courants, avec, par exemple, le « mysticisme des harmoniques » de la compositrice canadienne Sarah Davachi ou les pièces

¹⁹ Gaston BACHELARD, *L'intuition de l'instant*. Paris, Éditions Gonthier, 1932, p. 13.

²⁰ Jean COCTEAU, *Eric Satie*, Cahiers individualistes de philosophie et d'art, Volume 1, N° 2, mars 1920.

²¹ Brian LEVISON & Frances FARRER, *Musique classique : 500 ans de concerts, artistes incroyables, compositeurs hors norme, chefs d'orchestres déjantés, et autres bizarreries...*, Le Rheu, La Maison d'Édition, 2010.

profondément méditatives pour orgue à tuyaux non tempéré chez la compositrice américaine Kali Malone – toutes deux, par ailleurs, héritières de l'électroacoustique d'Éliane Radigue ou Laurie Spiegel.

La musique « ambient » rallie le minimalisme flottant et atmosphérique mélangé avec des modulations du son et du bruit issus plutôt de la tradition spectrale. Nous pouvons à ce propos citer la pièce *Disintegration Loops* (2001) du compositeur américain William Basinski. Composée à l'aube des attentats du World Trade Center à New-York, nous pouvons décrire cette pièce comme un point important, peut-être culminant, des tendances musicales post-téléologiques. Dans l'œuvre de Basinski – pour qui Cage, Reich et Eno représentent une « Sainte Trinité » –, des fragments mélodiques, « pastoraux » et « bucoliques »²² préenregistrés en 1982 se désintègrent par leur reproduction en boucle dans un reproducteur de cassettes, les particules d'oxyde de fer se transformant graduellement en poussière et plastique vide, en des trous, enfin, en des textures de « silence ». Semblable à la « désintégration » chez Ligeti, Basinski décrit le comportement de son œuvre comme celui d'un « enregistrement de la mort de ces mélodies »²³, et nous sommes tentés d'y voir également une sorte de « mort de la téléologie ».

Cependant, plus important qu'une éventuelle « mort de la téléologie », il y a un constat particulier qui émerge après les analyses et qui est que l'anti-téléologie n'est pas à comprendre comme un but en soi mais plutôt comme le geste nécessaire pour « dévoiler » cet aspect « fictif » dont parle Adorno et qui est lié au caractère d'apparence de l'art. La musique « ressemble » à du temps – tel que la peinture « ressemble » aux objets et s'en éloigne – et donc à l'image que l'on se fait de celui-ci. Or, en même temps il semble qu'il ait fallu, qu'il faille, passer par cette négation, par cette « téléologie négative », en observant ses différents degrés et manifestations très diverses les unes des autres, pour voir comment ce voile qu'est le temps s'évanouit. Bachelard l'a formulé à sa manière : « le temps pourra sans doute renaître, mais il lui faudra d'abord mourir. » Dans ce sens, l'écriture musicale « dévoile » du temps. Même, plus généralement, l'écriture « dévoile ».

²² “In the process of archiving and digitizing analog tape loops from work I had done in 1982, I discovered some wonderful, sweeping pastoral pieces I had forgotten about. Beautiful, lush, cinematic, truly American pastoral landscapes swept before my ears and eyes.”, dans: *William Basinski on The Disintegration Loops*, 9 août 2011, New Sounds <https://www.newsounds.org/story/157044-william-basinski-emdisintegration-loopsem/>

²³ “During the transfer process, as each of the loops played round and round on the tape deck, I soon realized the tape loops were disintegrating — the iron oxide particles were gradually turning to dust and dropping into the tape machine, leaving bare plastic spots on the tape, and silence in the corresponding sections of the new recording. I was recording the death of these melodies.”, *ibid.*

Mais si l'écriture dévoile c'est peut-être parce que l'écriture elle-même « cache » des choses. Voilà ce qui est particulièrement significatif lorsqu'on constate que, une fois déconstruite la téléologie, nous pouvons désormais revenir sur le baroque programmatique de Vivaldi et de Pergolèse, ou bien, sur le thématisme sonatique de Beethoven et de Schumann, et y découvrir la richesse de mouvements complexes qui se cachaient derrière l'apparence téléologique. Assez curieusement, Deleuze et Guattari soulèvent cette idée dans *Mille Plateaux*, alors que les philosophes reviennent sur l'opposition – proprement musicale cette fois-ci – entre le « plan transcendant » du paradigme téléologique » et le « plan d'immanence » d'une « téléologie négative ». Certes, nous devons continuer à « opposer les deux plans comme deux pôles abstraits » – écrivent Deleuze et Guattari –, c'est-à-dire, qu'« au plan organisationnel transcendant d'une musique occidentale fondée sur les formes sonores et leur développement, l'on oppose un plan de consistance immanent [...] faite de vitesses et de lenteurs, de mouvements et de repos. »²⁴ Cependant, les philosophes nous invitent dans la même mesure à reconnaître que par dessous la syntaxe d'une fonctionnalité harmonique et mélodique des musiques téléologiques se trouvent également « les vitesses et les lenteurs », comme des forces souterraines masquées, « domestiquées », en quelque sorte. Par exemple, ils y vont jusqu'à identifier chez Beethoven une certaine « dissolution de la forme », certainement proche de la « désintégration » des œuvres tardives dont parlait Adorno, et comportement caractéristique d'une « téléologie négative ».

Mais, suivant l'hypothèse concrète, tout devenir musical implique un minimum de formes sonores, et même de fonctions harmoniques et mélodiques, à travers lesquelles on fera passer les vitesses et les lenteurs, qui les réduisent précisément au minimum. Beethoven produit la plus étonnante richesse polyphonique avec les thèmes relativement pauvres de trois ou quatre notes. Il y a une prolifération matérielle qui ne fait qu'un avec une dissolution de la forme (involution), tout en s'accompagnant d'un développement continu de celle-ci. Peut-être le génie de Schumann est-il le cas le plus frappant où une forme n'est développée que pour les rapports de vitesse et de lenteur dont on l'affecte matériellement et émotionnellement. La musique n'a pas cessé de faire subir à ses formes et à ses motifs des transformations temporelles, augmentations ou diminutions, retardements ou précipitations, qui ne se font pas seulement d'après des lois d'organisation et même de développement.²⁵

²⁴ G. DELEUZE & F. GUATTARI, *Mille Plateaux*. Les Éditions de Minuit, 1980, p. 331.

²⁵ *Ibidem*.

Notre hypothèse, en guise de conclusion, est que ces musiques – Vivaldi, Pergolèse, Beethoven ou Schumann – adhèrent à la téléologie un peu comme les toiles de Caravaggio adhèrent aux codes symboliques et figuratifs des discours narratifs propres aux passions catholiques ; mais ni les unes ni les autres sont réductibles à cela. En paraphrasant la *Logique de la sensation* de Deleuze, la peinture de Bacon, s'éloignant du figuratif pour rejoindre la force immanente du figural, nous fait prendre conscience que là où on ne croyait voir que du figuratif – chez Botticelli, chez Caravaggio, chez El Greco – il y avait également des forces figurales immanentes, cachées en quelque sorte « derrière » l'apparence figurative. Et cela même au sein des peintures les plus figuratives de l'art religieux, presque comme un acte de « rébellion » au sein de la narrativité religieuse, comme l'explique Deleuze en parlant de la peinture occidentale avant Francis Bacon : « Il y a dans le christianisme un germe d'athéisme tranquille qui va nourrir la peinture ; le peintre peut facilement être indifférent au sujet religieux qu'il est chargé de représenter. »²⁶ En d'autres termes, rien n'a jamais empêché le peintre de s'apercevoir que la forme était, « non pas celle d'un Dieu sur la croix », comme le dit Deleuze, mais celle de forces plastiques pliées et de matériaux juxtaposés ; de géométries instables et de couches et de pigments agencés, même au hasard, ou plutôt, par « accident ». Et tout cela, écrit Deleuze, « peut être mis sur le Christ lui-même ou à proximité : voilà le Christ assiégé, et même remplacé par les accidents. »²⁷

Tout comme la peinture de Bacon, donc, il nous semble que les musiques qui déconstruisent le temps téléologique dévoilent les mouvements infimes, irréductibles à la fonctionnalité, qui se cachent derrière l'apparence téléologique et ce, même dans les musiques qui adhèrent à celle-ci. Pensons par exemple au *Stabat Mater* de Pergolèse, où l'image de la larme de la Vierge est plus incarnée par le frottement constant des secondes entre les voix soprano et mezzosoprano, que par le mot « *Lacrimosa* » en-soi. Autrement dit, la « téléologie négative » semble « dévoiler » ce que la téléologie cache. Voilà ce qui nous fait revenir à une des généralités annoncée en début de cette conclusion, que l'écriture musicale agence des vérités singulières mais qu'elle énonce aussi des modes singuliers de cette vérité générale et métaphysique qu'est le temps.

²⁶ G. DELEUZE, *Francis Bacon, Logique de la sensation*, Paris, Éditions du Seuil, 2002, p. 117.

²⁷ *Ibidem*.

3. Du « négatif » à la « la lumière » :

Aucune mémoire de la transcendance n'est plus possible, si ce n'est par l'intermédiaire de la Ruine ; l'éternité n'apparaît pas en tant que telle, mais brisée au travers des choses les plus éphémères.²⁸

Parmi les traits définissant ce qu'il y a de « négatif » dans la « téléologie négative » nous pouvons rappeler les niveaux principaux dans lesquels celle-ci s'installe.²⁹ Le premier correspond à une des caractéristiques de l'art moderne dont parle Adorno à plusieurs reprises, celle d'une « élimination » qui intègre en négatif ce qu'on cherche à éliminer ; c'est pourquoi l'évolution musicale « rend des comptes » quant à ce qui est nié. Le deuxième consisterait en une pure contestation du « temps » en tant que « réalité établie », selon la pensée de Marcuse : « la vérité de l'art réside dans son pouvoir de rompre le monopole de la réalité établie (c'est-à-dire de ceux qui l'ont établie) pour *définir* ce qui est *réel*. En consommant cette rupture, qui est le résultat de la forme esthétique, le monde fictif de l'art apparaît comme la vraie réalité. »³⁰ Dans ce sens, la « téléologie négative » se veut comme une émancipation de l'ordre établi par la notion téléologique du temps – du « progrès » à la « croissance » – et pourquoi pas, du temps lui-même, comme le dit Ligeti : son « exorcisme », l'« abolition » de son passage. Est-il donc possible de contredire le temps ? Selon Marcuse, c'est précisément grâce à la force métaphysique de l'art que celui-ci peut construire un cadre différent de la réalité, plus puissant et réel que celle-ci : « l'art adresse son défi au monopole que s'arroge la société établie de déterminer ce qui est “réel” ; le moyen consiste à créer un monde fictif qui soit néanmoins “plus réel que la réalité elle-même.” »³¹

Un troisième niveau, tout de même, paraît d'autant plus important. Celui-ci concerne les manifestations concrètes du « négatif » dans les œuvres analysées, et, en particulier, celles qui témoignent du poids de l'histoire derrière les matériaux musicaux – l'« impossibilité », voire, « la mort » de certains idiomes, et le rapport entre ceux-ci et la quête de la « lumière » en tant que dimension musicale. De même que la « lumière musicale » devient une véritable catégorie compositionnelle autonome dans les tendances post-*cagiennes*, comme nous l'avons dit, il n'est pas surprenant que ce dernier niveau de « négation » atteigne une complexité et une profondeur singulières chez Ligeti et chez Feldman. C'est à partir d'ici que nous pouvons tenter d'ouvrir une

²⁸ Th. W. ADORNO, *Dialectique négative*, Paris, Petite Bibliothèque Payot, 2003, p. 436.

²⁹ cf. notre Mémoire de Master 2, « György Ligeti : comportements d'une “téléologie négative” ».

³⁰ Herbert MARCUSE, *La dimension esthétique, pour une critique de l'esthétique marxiste*, Paris, Seuil, 1979, p. 23.

³¹ *Ibidem*, p. 35

question jusqu'ici peut-être pas assez approfondie : celle d'un certain degré de manifestation de la « négation » qui semble passer, chez les deux compositeurs, par leur propre rapport au religieux, et donc à leur judaïté, et plus précisément aux horreurs qui traversèrent le XX^e siècle.

Ligeti avait une relation ambiguë avec son identité judaïque et avec son identité en général. Dans sa monographie *Ligeti's laments : Nostalgia, Exoticism and the Absolute*, Amy Bauer dit que « de la même façon que son identité musicale était divisée entre des langages compositionnels et des attitudes qui semblaient parfois irréconciliables, sa personnalité, aussi, l'était ». ³² Ayant quitté la Transylvanie pour Budapest, puis Budapest pour Cologne au moment de l'occupation soviétique, il eut une jeunesse marquée en partie par l'exil, la guerre et l'occupation, de telle sorte que le compositeur s'est constitué comme un véritable *nowhere man*, comme il l'explique dans son texte intitulé « Ma judaïté » :

Je suis né en 1923 en Transylvanie et suis ressortissant roumain. Cependant, je ne parlais pas roumain pendant mon enfance et mes parents n'étaient pas Transylvaniens. Ils quittèrent Budapest pour la petite ville transylvanienne de Dicsőszentmárton à l'époque où cette province appartenait encore à la Hongrie. Ma langue maternelle est le hongrois, mais je ne suis pas un véritable Hongrois, car je suis juif. Mais, n'étant pas membre d'une communauté religieuse juive, je suis un Juif assimilé. Je ne suis cependant pas tout à fait assimilé non plus, car je ne suis pas baptisé. Aujourd'hui, en tant qu'adulte, je vis en Autriche et en Allemagne, et je suis depuis longtemps citoyen autrichien. Je ne suis pas non plus un vrai Autrichien, mais seulement un nouveau venu, et mon allemand est depuis toujours teinté d'un accent hongrois. ³³

En même temps, et contrairement à Feldman, Ligeti vécut avec une proximité effrayante les horreurs du Nazisme et de l'Union soviétique, certains membres de sa famille proche ayant succombé à la barbarie autour d'Auschwitz :

Ma mère, qui avait survécu en tant que médecin dans le camp de femmes d'Auschwitz-Birkenau, revint en avril 1945 à Cluj. Mon père qui avait été transféré d'Auschwitz à Buchenwald, puis de Buchenwald à Bergen-Belsen, ne survécut pas. Il est paraît-il mort en avril 1945, peu avant l'entrée des Américains dans Bergen-Belsen, du typhus exanthématique ou de malnutrition. Mon frère Gábor qui avait cinq ans moins que moi, fit, en janvier 1945, après l'évacuation du camp d'Auschwitz, la tristement célèbre marche d'hiver, et termina sa route, à moitié mort de froid, dans le camp de Mauthausen. On peut lire son nom sur la liste des morts de ce camp ; on prétextait un arrêt cardiaque comme cause de son décès, ce qui signifie, comme nous l'avons appris plus tard, qu'on lui fit des piqûres de phénol ou qu'il fut abattu. ³⁴

³² Citation originale : "Just as his musical identity was split between compositional languages and attitudes that seemed at times irreconcilable, so too was his person.", dans Amy BAUER, *Ligeti's Laments: Nostalgia, Exoticism, and the Absolute*, Farnham UK, Ashgate Publishing, 2011, p .5.

³³ György LIGETI, « Ma judaïté », *L'Atelier du compositeur, Écrits autobiographiques*, Genève, Contrechamps, 2013, p. 21.

³⁴ *Ibidem*, p. 29.

L'influence de l'horreur d'Auschwitz dans le travail de Ligeti a été un sujet sur lequel plusieurs chercheurs ont admirablement travaillé, que ce soit à travers des optiques musicales ou plutôt sociologiques, politiques ou purement biographiques. Dans l'essai du musicologue Florian Scheduling, intitulé « *Where Is the Holocaust in All This ?* », la question est adressée aux chercheurs, et, ce faisant, Scheduling élabore une vaste compilation d'observations effectuées à propos de l'impact des horreurs du XX^e siècle dans l'œuvre de Ligeti. Par exemple, Scheduling évoque les *lamentations* dont parle Amy Bauer pour décrire certains aspects de la musique de Ligeti :

Les *lamentations* de Ligeti n'expriment pas tant le deuil pour l'ancien prestige et la puissance de la modernité que les horreurs de son temps. Oui, je crois qu'elles prennent au sérieux l'aporie au cœur de l'art de la deuxième moitié du XX^e siècle ... dont l'Holocauste fut preuve et censure... Les *lamentations* de Ligeti adoptent une esthétique compositionnelle suffisamment ample pour pleurer le passé sans exclure le présent.³⁵

Pour sa part, Marina Lobanova a écrit que le compositeur « visait à illustrer une image de l'apocalypse du XX^e siècle – dont lui-même avait été témoin – sans tomber dans le Romantisme émotionnel ni dans la vraisemblance naturaliste. »³⁶ D'un autre côté, le compositeur et écrivain Allemand, Wolfgang-Andreas Schultz, a écrit que « les expériences de la guerre, la persécution et la perte familiale dans l'Holocauste ont clairement traumatisé Ligeti. Il est cependant admirable qu'il réussisse, en évitant l'avant-garde sérielle, en libérant sa musique de la léthargie traumatique afin de l'amener vers la vivacité d'un imaginaire puissant et expressif. »³⁷ Dans ce même sens, nous pouvons remarquer le lien fait par le musicologue Wolfgang Marx entre l'écriture du *Requiem* et l'Holocauste :

Ce que différencie Ligeti de Britten, Zimmermann ou Henze est le fait qu'il ait été lui-même une victime du génocide et qu'il ait composé non seulement en tant que survivant de l'Holocauste mais aussi de la répression soviétique communiste en Hongrie. Le fait qu'il ait été lui-même près de la mort plusieurs fois pendant la guerre donne à son traitement du texte du requiem un abîme spécial.³⁸

³⁵ Citation originale : “Ligeti’s laments don’t expressly mourn modernism’s lost power and prestige, much less the horrors of his age. Yet I would argue that they take seriously the aporia at the heart of late twentieth-century art ... of which the Holocaust was both proof and censure.... Ligeti’s laments adopt a compositional aesthetic broad enough to grieve the past without excluding the present.”, dans Amy BAUER, *op. cit.*, p. 4.

³⁶ Citation originale : “The composer was aiming to convey a picture of the twentieth century apocalypse – of which he himself had been a witness – without descending into Romantic emotionality or naturalistic verisimilitude.” dans Marina LOBANOVA, *György Ligeti: Style, Ideas, Poetics*, Berlin, Ernst Kuhn, 2002, p. 111–12.

³⁷ Citation originale : “[t]he experiences of war, persecution and the loss of his family in the Holocaust clearly traumatized Ligeti. It is therefore admirable that he succeeded, by avoiding the serial avant-garde, in freeing his music from traumatic torpor to lead it back to liveliness, a powerful imagery and expressiveness.”, dans Wolfgang-Andreas SCHULTZ, « Craft and Aesthetics: The Teacher György Ligeti », dans Louise Duchesneau & Wolfgang Marx (dir.), *György Ligeti: Of Foreign Lands and Strange Sounds*, Woodbridge UK, Boydell & Brewer Press, 2011, p. 221.

³⁸ Citation originale : “What distinguishes Ligeti from Britten, Zimmermann or Henze is that he had been a victim of

De la même manière, le compositeur exprima lui-même le fait qu'un certain trait de sa musique serait défini par la présence de la mort : « une dimension de ma musique porte l'empreinte d'un long temps passé dans l'ombre de la mort, autant en tant qu'individu qu'en tant que membre d'un groupe ».³⁹ En effet, le texte de Scheding sur Ligeti et l'Holocauste conclut sur l'idée de « l'irréconciliabilité » entre l'art et l'horreur. Il s'inscrit donc dans le sujet, présent chez Steiner et chez Adorno, de l'impossibilité de la poésie après Auschwitz, pour ensuite proposer, selon ses propres mots, que « l'aporie continue », car « aucun chant ne peut être entendu en dehors d'une chambre à gaz. Ceci ne veut évidemment pas dire que la musique serait en quelque sorte élevée au-delà de l'horreur. La musique est complice dans la machinerie de la terreur et elle joue sa part pour ceux qui ont été réduits au silence. »⁴⁰

Ainsi, Scheding fait une des références les plus intéressantes et énigmatiques de son essai évoquant les paroles de l'ethnomusicologue Phillip V. Bohlman, dont le travail se centre sur la musique juive et la modernité, et plus particulièrement, en faisant référence à son texte « Das Lied ist aus »⁴¹ – traduisible par « la chanson est éteinte » ou « la chanson est morte ». En effet – écrit Scheding – « en observant le silence phénoménologique de la musique des assassinés, Philip V. Bohlman a défendu que, ontologiquement, il y a de la musique : la musique que nous savons que les assassinés auraient jouée s'ils avaient vécu. »⁴²

genocide himself and composed not only as a survivor of the Holocaust, but also of the Soviet communist suppression in Hungary. The fact that he had himself been close to death many times during the war gives his treatment of the requiem text a very special edge.”, dans *ibid.*, p. 75.

³⁹ Citation originale : “one dimension of my music bears the imprint of a long time spent in the shadow of death both as an individual and as a member of a group.”, dans G. LIGETI, *György Ligeti in Conversation with Péter Várnai, Josef Häusler, Claude Samuel and Himself*, London: Eulenburg, 1983, p. 21.

⁴⁰ Citation originale : “aporia ensues. No singing then can sound out of a gas chamber. This does not mean, of course, that music is in any way elevated beyond horror. Music is complicit in the machinery of terror and it plays its part for the silenced.” dans Florian SCHEDING, « Where Is the Holocaust in All This? György Ligeti and the Dialectics of Life and Work », dans Tina FRÜHAUF & Lily E. HIRSCH (dir.), *Dislocated Memories: Jews, Music, and Postwar German Culture*, New York, Oxford University Press, 2014, pp. 205-221.

⁴¹ Philip V. BOHLMAN dans Erik LEVI, Florian SCHEDING (dir.), « “Das Lied ist aus”: The Final Resting Place along Music’s Endless Journey », *Music and Displacement: Diasporas, Mobilities and Dislocations in Europe and Beyond*, Lanham USA, MD: Scarecrow Press, 2010.

⁴² Citation originale : “Indeed, while observing the phenomenological silence of the music of the murdered, Philip V. Bohlman has argued that, ontologically, there is music: the music we know the murdered would have sounded had they lived.”, dans *ibid.*

Quant à Feldman, nous l'avons vu, sa judaïté a également quelque chose d'ambigu : newyorkais, non pratiquant, loin de ses origines russes qui étaient certainement plus liées à la pratique religieuse. Néanmoins, celle-ci joue un rôle déterminant dans *Rothko Chapel*. Rappelons qu'autant Feldman que Rothko étaient juifs et que leur lien interpersonnel – « spirituel » ou non, on sait tout de même qu'il est « religieux », au sens de l'« Expérience abstraite » –, rend possible l'atmosphère globale de l'œuvre. Le contexte, il ne faut pas l'oublier, est celui d'une musique posthume rendant hommage autant à Rothko, un an après sa mort tragique, qu'à la chapelle « interconfessionnelle », pour toutes les croyances et pour aucune, en même temps. Rappelons également que l'un des moments les plus révélateurs dans la pièce, et qui témoigne de l'importance de la judaïté chez Feldman, est l'arrivée – après une grande texture chorale statique et chromatique – d'une mélodie lyrique, cantabile, « d'inspiration hébraïque », dotée d'un clair diatonisme auquel se juxtapose le chromatisme choral, dans un effet de collage. Enfin, rappelons aussi l'entretien entre Metzger et Feldman en 1972 – la même année de la création de *Rothko Chapel* – dans lequel est anticipée, en fait, la question que Scheding puise dans l'œuvre de Ligeti, à savoir, « où est l'holocauste en tout cela ? ». Metzger introduit ainsi le sujet face à Feldman : « depuis de nombreuses années, vous écrivez ces pièces très douces. Parfois, je pense qu'elles sont une sorte d'épilogue endeuillé à la judaïté assassinée en Europe et à la judaïté agonisante en Amérique, spécialement à New York. Y-a-t-il quelque chose de vrai à cet égard ? ». S'ensuit la réponse du compositeur à ces propos :

Ce n'est pas cela ; mais en même temps, je crois qu'un aspect de mon attitude concernant le fait d'être compositeur est le deuil. Disons, par exemple, la mort de l'art. Je veux dire, rappelez-vous que je suis de New York et un New-Yorkais ne pense pas à la judaïté. Vous y pensez lorsque vous vivez avec 5000 autres juifs, comme à Francfort, mais pour ma part, je n'ai pas ce problème. Je veux dire, je ne pense pas à moi-même comme à un juif à New York. Mais, en un sens, je m'attriste de quelque chose qui a trait, disons, au fait que Schubert m'ait quitté.⁴³

Ce n'est donc pas cela, « mais... », Feldman est concerné par le deuil, par « la mort de l'art » et par la « mort » de Schubert. Autrement dit, comme nous l'avons suggéré, la musique de Feldman est « nostalgique » autant de ce qui est « mort » avec l'arrivée de la modernité que de la « mort » de la modernité elle-même, en tant que jaillissement et « force de destruction ».

⁴³ Morton FELDMAN, « D'une discussion », conversation entre M. Feldman, E. Brown et Metzger, *Écrits et paroles, précédés d'une monographie de Jean-Yves Bosseur*, Paris, Les presses du réel, 2008, p. 312.

Ainsi, donc, nous voudrions proposer, non pas en termes affirmatifs mais plutôt interrogatifs, ce que nous considérons être une possible dernière étape d'un certain « schéma » de la « négation », autant chez Ligeti que chez Feldman, et qui aurait quelque chose à voir avec Auschwitz et le poids de l'horreur. Dans ce sens, il nous paraît pertinent, pour clôturer, de renforcer le lien avec la *Dialectique négative* d'Adorno – dont s'inspire le concept de la « téléologie négative » –, et les principes de celle-ci dans le contexte post-Auschwitz, lorsque le philosophe problématise la question, également soulevée par George Steiner, à savoir, celle d'une possibilité de l'art et de la poésie après Auschwitz. Car, en s'associant au concept de « dialectique négative » – cette « conscience rigoureuse de la non-identité » –, la « téléologie négative » développée par l'écriture musicale de ces compositeurs, fondée dans une grande mesure par le travail du négatif, semble finalement acquérir la dimension de rigueur qui lui est propre.

Clairement, il serait irresponsable d'affirmer que l'imploration faite à Dieu pour donner le *repos éternel* aux non vivants, dans *Lux aeterna*, soit dirigée directe ou indirectement aux victimes de l'Holocauste. Néanmoins, l'on peut dire que la « négation » chez Ligeti semble bien s'inscrire en dernière instance dans une démarche de pensée critique qui se méfie de soi-même, de son identité affirmative, par le biais d'une « désintégration » de ses éléments « universels », voire, faussement universels, tout en ciblant une forme particulière de transcendance, et d'espoir on pourrait dire, à partir de sa « lumière musicale ».

Quelque chose du même ordre a lieu chez Feldman, qui, tout en construisant musicalement une « Expérience abstraite », « plus proche du religieux que de la religion », nous délivre des matériaux objectifs immanents qui perdent constamment leur « identité primaire », jusqu'à ce qu'ils engendrent, eux-mêmes, des figures mélodiques historiques et idiomatiquement reconnaissables avant que, comme chez Ligeti, celles-ci ne disparaissent. Dans un mouvement de « double négation » en quelque sorte, la musique parvient à une « cristallisation » de l'« impossibilité » de ces matériaux, donc, et de ce fait, elle pointe du doigt l'histoire qui la précède, tout en s'exposant elle-même au « jugement », en échappant dans un sens à sa propre affirmation. Comme le dit Feldman dans la suite de sa réponse à Metzger, sa musique ne peut plus répondre au « Mon Dieu » de Bach en tant que symbole. Dans la même mesure, et sans corrélation apparente, il nous serait devenu impossible d'accéder à tout symbole idiomatique, par le poids de l'histoire, dans l'après-Auschwitz dont parlèrent Adorno et Steiner – et dans l'« après-histoire » dont parla Pasolini, métaphore de la « lueur » des matériaux historiques dans *Rothko Chapel*.

La seule chose qui s'applique à moi lorsque vous parlez de judéité est le fait que, parce que je suis juif, je ne m'identifie pas du tout, disons à la civilisation occidentale. En d'autres termes, quand Bach nous donne une quarte diminuée, je ne peux pas répondre que celle-ci signifie « Mon Dieu ». Je ne peux pas répondre à cette quarte diminuée en tant que symbole. [...] Mais ce que pleure ma musique, je ne sais vraiment pas quoi en dire [...] Jusqu'à un certain point, je crois vraiment, comme George Steiner, que, après Hitler, il ne devrait peut-être plus y avoir d'art.⁴⁴

Certes, Adorno a parlé de l'impossibilité de la poésie après l'Holocauste, mais il a aussi exprimé à la fin de son essai « Après Auschwitz » dans sa *Dialectique négative* que, s'il y avait une voie, par laquelle cette poésie pourrait transiter à nouveau afin de se reconstruire et « être possible » dans un nouveau monde – après que l'ancien ait permis l'existence d'un Auschwitz – c'est par la voie d'une pensée méfiante vis-à-vis de soi-même, prête à s'auto-confronter ; une pensée capable d'aller à la rencontre de sa propre « désintégration », de sa propre « négation » :

Si la dialectique négative réclame l'autoréflexion du penser, ceci implique manifestement que, pour être vrai du moins aujourd'hui, ce penser doit penser contre soi-même. S'il ne se mesure pas à ce qu'il y a de plus extérieur et qui échappe au concept, il est par avance du même acabit que la musique d'accompagnement dont la SS aimait à couvrir les cris de ses victimes.⁴⁵

Ayant étudié la « téléologie négative » et comment l'histoire de celle-ci voit apparaître la dimension de la « lumière musicale » en tant que force dramatique déterminant les pulsions et les mouvements auparavant régis par le principe téléologique, la question qui nous intéresse ici spécialement est maintenant la suivante : pourquoi, donc, la lumière ? La réponse en dernier lieu est peut-être liée au fait que, tout en étant essentiellement un phénomène physico-matériel immanent, tantôt en « friction » permanente tantôt « statiquement » vibrant, léger et puissant à la fois, d'une grande force, cependant insaisissable ; la lumière, elle, garde un « accès » – elle retient une « entrée », une « porte » – à la transcendance. Dans la lumière, les métaphores externes, discursives et transcendantales qui lui sont attachées s'évanouissent, non pas pour disparaître mais pour se « volatiliser », en quelque sorte, c'est-à-dire, pour passer de l'état physique au métaphysique. Nous avons compris que l'« Expérience abstraite » chez Rothko est « cet autre endroit qui n'est pas une métaphore ». Or, s'il n'y a plus de métaphores cela veut également dire que, dialectiquement, toutes les métaphores, enfin, toutes les allégories et images externes, sont, pour ainsi dire, possibles. Celles-ci auront été en quelque sorte « englouties » puis expulsées dans les airs. Désormais on a l'impression qu'elles « flottent », comme flotte la poussière des astres, ou plutôt, devrions-nous dire, qu'elles sont parmi nous comme des « ruines ».

⁴⁴ *Ibidem.*

⁴⁵ Th. W. ADORNO, *op. cit.*, p. 442.

Peut-être que l'épigraphe choisi par Metzger pour son essai sur Cage – « histoire oblige »⁴⁶, dictum du compositeur nord-américain – explique à la fois la cause de ces ruines comme le fait que nous devions nous rapporter à elles autrement. Ce n'est finalement pas très différent du constat d'Adorno à propos de la transcendance, celle que nous avons associée au principe téléologique, à savoir, qu'« aucune mémoire de la transcendance n'est plus possible », si ce n'est sous la forme des ruines. Voilà pourquoi des catégories telles que « l'éternité », celle associée par exemple à la « lumière éternelle », ou « l'intériorité » associée à la « lumière intérieure », n'apparaissent plus en tant que telles, mais plutôt, comme le dit Adorno, « brisées », et, plus spécifiquement, « traversées » par l'histoire.

⁴⁶ Heinz-Klaus METZGER (trad. Ian PEPPER), “John Cage, or Liberated Music”, *October* 82 (1997): 49–61. <https://doi.org/10.2307/778998>.

Bibliographie

Musicologie :

- ACCAOUI Christian, *Le temps musical*, Paris, Desclée de Brouwer, 2001.
- ADORNO Theodor W, *Beethoven : Philosophie de la musique*, Paris, Éditions Rue d'Ulm, 2021.
- ADORNO Theodor W, *Moments musicaux*, Genève, Éditions Contrechamps, 2003.
- ADORNO Theodor W., *Philosophie de la Nouvelle Musique*, Paris, Gallimard, 1962 et 1979.
- ADORNO Theodor W., « Schönberg : Cinq Pièces pour orchestre Op. 16 » (« Schönberg : Fünf Orchesterstücke op. 16 », 1927), dans *Gesammelte Schriften*, Francfort, Suhrkamp, vol. 18, 1984.
- ALBÈRA Philippe, *Le Son et le Sens : Essais sur la musique de notre temps*, Genève, Éditions Contrechamps, 2007.
- ANDRÉANI Éveline, *Antitraité d'harmonie*, Paris, Union générale d'éditions, 1979.
- BAILLET Jérôme, « Flèche du temps et processus dans les musiques après 1965 », *Les écritures du temps (musique, rythme, etc.)*, textes réunis par Fabien LEVY, Paris, Éditions L'Harmattan, 2001, pp. 155-216.
- BALDRIDGE Wilson, « Morton Feldman: One Whose Reality Is Acoustic », *Perspectives of New Music* Vol. 21, N°1 (1982-83), pp. 112-113.
- BARRAQUÉ Jean, *Debussy*, Paris, Seuil, 1962.
- BAUER Amy, *Ligeti's Laments: Nostalgia, Exoticism, and the Absolute*, Farnham UK, Ashgate Publishing, 2011.
- BERNSTEIN David W., *Writings through John Cage's Music, Poetry and Art*, Chicago, University of Chicago Press, 2001.
- BOUCHER Maurice, *Claude Debussy*, Paris, Éditions Rieder, 1930.
- BOHLMAN Philip V., « "Das Lied ist aus": The Final Resting Place along Music's Endless Journey » dans Erik LEVI, Florian SCHEDING (dir.), *Music and Displacement: Diasporas, Mobilities and Dislocations in Europe and Beyond*, Lanham USA, MD: Scarecrow Press, 2010.
- BRELET Gisèle, *Le temps musical : La forme musicale*, Paris, Presses Universitaires de France, 1949.
- BURKHART Charles, « Schoenberg's Farben: An Analysis of Op. 16, N° 3 », *Perspectives of New Music*, Vol. 12, N° 1/2 (automne, 1973 – été, 1974) pp. 141-172.
- BUKOFZER Manfred F., *Studies in Medieval & Renaissance Music*, New York, Ed. Norton, 1950.

CADIEU Martine, « Morton Feldman – L’Attente », *À l’écoute des compositeurs*, Paris, Minerve, 1992.

ETKIN Mariano (Dir.), CANCIÁN Germán, MASTROPIETRO Carlos, VILLANUEVA María Cecilia, “La repetición permanentemente variada. Las *Seis melodías para violín y teclado (piano)* de John Cage”, *Revista del ISM*. 1, 8, nov. 2005, pp. 60-69.

DAHLHAUS Carl, *Schoenberg*, Genève, Éditions Contrechamps, 1997.

DEUTSCH Max, « Les Cinq Pièces pour orchestre d’Arnold Schoenberg », *Schweizerische Musikzeitung*, LXXXVIII, n° 12, 1948.

DELAPLACE Joseph, « György Ligeti, ou le travail du négatif dans l’écriture musicale », *Revue Filigrane* [en ligne], Numéro « Musique et inconscient », mis à jour le 27/05/2011, www.revues.mshparisnord.org/filigrane/index.php?id=202

FITCH Fabrice, *Johannes Ockeghem, Masses and Models*, Paris, Éditions Honoré Champion, 1997.

FLEMING Richard, « Listening to Cage: Nonintentional philosophy and music », *Cogent Arts & Humanities*, 3: 1, 2016.

FORNEL Anne de, *John Cage*, Paris, Fayard, 2019.

FUBINI Enrico, *La estética musical desde la antigüedad hasta el siglo XX*, Madrid, Alianza Música, 2005.

FUBINI Enrico, *Estética de la música*, Madrid, La balsa de la Medusa, 2012.

GAREAU Philip, *La musique de Morton Feldman ou le temps en liberté*, Paris, L’Harmattan, 2006.

GRABÓCZ Márta, *Musique, narrativité, signification*, Paris, L’Harmattan, 2009.

HAUER Christian, *Traité informel d’herméneutique musicale : Pourquoi Schoenberg est devenu Schoenberg*, Paris, Éditions des archives contemporaines, 2016.

IMBERTY Michel, « De la perception du temps musical à sa signification psychologique : à propos de *La Cathédrale engloutie* de Claude Debussy », *Analyse Musicale*, n° 6, 1987, pp. 28-37.

JAROCINSKI Stefan, *Debussy : impressionnisme et symbolisme*, Paris, Seuil, 1971.

JÄRVLEPP Jan, “Pitch and Texture Analysis of Ligeti’s *Lux Aeterna*”, *Ex Tempore*, vol. 2/1, San Diego, University of California, 1982.

JOOS Maxime (dir.), « Debussy ou le paradoxe de la discontinuité », *Claude Debussy, jeux de formes*, Paris, Éditions Rue d’Ulm, 2004, pp. 221-239.

KIEVMAN Carson, “Ockeghem and Ligeti: The Music of Transcendence”, soutenance à l’Université de Princeton pour le diplôme de “Doctor of Philosophy”, 2003.

- KOGLER Susanne et OLIVE Jean-Paul (dir.), *Expression et geste musical*, Paris, L'Harmattan, 2013.
- KOSTELANETZ Richard (éd.), *Writings About John Cage*, University of Michigan Press, 1996.
- KRAMER Jonathan, *The Time of Music*, New York, Schirmer Books, 1988.
- LANGHAM SMITH, Richard (ed.), *Debussy Studies*, Cambridge University Press, 1997.
- LELEU Jean-Louis, *La construction de l'idée musicale : Essais sur Webern, Debussy et Boulez*, Genève, Éditions Contrechamps, 2015.
- LOBANOVA Marina, *György Ligeti: Style, Ideas, Poetics*, Berlin, Ernst Kuhn, 2002.
- LONG Marguerite, *Au piano avec Debussy*, Julliard, Paris, 1960.
- MATTHESON Johann, LENNEBERG Hans, "Johann Mattheson on Affect and Rhetoric in Music (I)", *Journal of Music Theory*, vol. 2, no. 1, 1958, pp. 47–84.
- METZGER Heinz-Klaus, (trad. Ian PEPPER), "John Cage, or Liberated Music", *October* 82 (1997), pp. 49–61
- MICHEL Pierre, *György Ligeti*, Paris, Éditions Minerve, 1995.
- MICHEL Pierre, « Les rapports texte/musique chez György Ligeti de Lux Aeterna au Grand Macabre », *Opéra: Revue Contrechamps*, n° 4, 1985, pp. 128-138.
- NICHOLS Rocher, *Debussy*, Oxford University Press, 1972.
- NICOLAS, François, *La singularité Schoenberg*, Paris, L'Harmattan, 1998.
- OLIVE Jean-Paul, *Musique et montage, essai sur le matériau musical au début du XX^e siècle*, L'Harmattan, Paris, 1999.
- OLIVE Jean-Paul, *Un son désenchanté*, Paris, Éditions Klincksieck, 2008.
- PÉTER BIRÓ Dániel, *Slowly Watching Memory: An analysis of Morton Feldman's "Rothko Chapel"*, Diploma-Thesis in the field of Music Composition, Musikhochschule – Frankfurt am Main, presented at the Third International Conference on Jewish Music in London, 1998.
- PEYSER Joan, *Boulez: Composer, Conductor, Enigma*, New York/Londres, Schirmer Books, 1976.
- POIRIER Alain, *Les Cinq Pièces pour orchestre Op. 16 d'Arnold Schoenberg*, Éditions Aedam Musicae, 2016.
- PRITCHETT James, *The Music of John Cage*, Cambridge University Press, 1996.
- RIVEST Johannes, « La notion de structure chez John Cage », *Canadian University Music Review*, 12(1), 1992, pp. 37-51.
- ROSEN Charles, *Arnold Schoenberg*, New York, Viking Press, 1975.

ROSEN Charles, *Schoenberg*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1979.

SAFATLE Vladimir, “Destituição subjetiva e dissolução do eu na obra de John Cage”, *Sobre arte e psicanálise*, São Paulo, Ed. Escruta, 2006, pp. 163-195.

SAFATLE Vladimir, « Morton Feldman comme critique de l'idéologie: expression et politique dans Rothko Chapel » dans Susanne KOGLER & Jean-Paul OLIVE (dir.), *Expression et geste musical*, Paris, L'Harmattan, Paris, pp. 207-219.

SALADIN Matthieu (dir.), « Qui est John Cage », *Tacet, Experimental Music Review*, n°1, 2012.

SCHAEFFER Pierre, *Traité des objets musicaux*, Paris, Seuil, 1966.

SCHEDING Florian, “Where Is the Holocaust in All This? György Ligeti and the Dialectics of Life and Work”, dans Tina FRÜHAUF & Lily E. HIRSCH (dir.), *Dislocated Memories: Jews, Music, and Postwar German Culture*, New York, Oxford University Press, 2014, pp. 205-221.

SCHULTZ Wolfgang-Andreas, « Craft and Aesthetics: The Teacher György Ligeti », dans Louise DUCHESNEAU & Wolfgang MARX (dir.), *György Ligeti: Of Foreign Lands and Strange Sounds*, Woodbridge UK, Boydell & Brewer Press, 2011.

SOLOMOS Makis, SOULEZ Antonia et VAGGIONE Horacio, *Formel Informel : musique-philosophie*, Paris, L'Harmattan, 2003.

SPAMPINATO, Francesco, *Debussy, poète des eaux : Métaphorisation et corporéité dans l'expérience musicale*, Paris, L'Harmattan, 2011.

STOCKHAUSEN Karlheinz, *Comment passe le temps : Essais sur la musique 1952-1961*, Genève, Éditions Contrechamps, 2017.

VIRET Jacques, « Debussy l'aquatique et Strawinsky le tellurique : éléments naturels et poétique musicale », *Revue musicale de Suisse Romande*, n°1, 1997, pp. 3-14.

ZENDER Hans, *Essais sur la musique*, Genève, Éditions Contrechamps, 2016.

Philosophie et esthétique :

- ADORNO Theodor W., *Dialectique négative*, Paris, Petite Bibliothèque Payot, 2003.
- ADORNO Theodor W., *Minima Moralia : Réflexions sur la vie mutilée*, Paris, Petite Bibliothèque Payot, 2001.
- ADORNO Theodor W., *Théorie esthétique*, Paris, Klincksieck, 2011.
- ADORNO Theodor W., *Quasi una fantasia*, Paris, Éditions Gallimard, 1962.
- AUERBACH Erich, « De Térence à Quintilien » dans *Perspectives croisées sur la figure, à la rencontre du lisible et du visible*, anthologie préparée par Bertrand GERAIS et Audrey LEMIEUX, Québec, Presses Universitaires de l'Université de Québec, 2012, pp. 17-30.
- AUGUSTIN Saint, *La création du monde et le temps : Livre XI, extrait des Confessions*, Traduction d'Arnauld d'ANDILLY établie par Odette BARENNE et Philippe SELIER, Paris, Gallimard, 1993.
- AUGUSTIN Saint, « Traité de la musique » (*De Musica*), *Œuvres complètes de Saint Augustin*, Bar-le-Duc, Éd. Raulx, 1864.
- BACHELARD Gaston, *L'Eau et les Rêves, Essai sur l'imagination de la matière*, Paris, Corti, 1942.
- BARICCO Alessandro, *Constellations : Mozart, Rossini, Benjamin, Adorno*, Paris, Gallimard, 1999.
- BARTHES Roland, *Œuvres complètes IV*, Paris, Seuil, 2002.
- BENJAMIN Walter, *Sur le concept d'histoire*, Paris, Petite bibliothèque Payot, 2013.
- BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX^e siècle*, traduit de l'allemand par Jean Lacoste d'après l'édition originale établie par Rolf Tiedemann, Paris, Les éditions du Cerf, 2002.
- BOUCOURECHLIEV André, *Debussy, la révolution subtile*, Paris, Fayard, 1998.
- CUES Nicolas de, *La Docte Ignorance*, traduction, présentation, notes, chronologie et bibliographie par Pierre CAYE, David LARRE, Pierre MAGNARD et Frédéric VENGEON, Paris, Flammarion, 2013.
- DELEUZE Gilles, *Différence et répétition*, Paris, Presses Universitaires de France, 1968.
- DELEUZE Gilles, *Le pli : Leibniz et le baroque*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1988.
- DELEUZE Gilles, *L'île déserte et autres textes*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2002.
- DELEUZE Gilles, *Francis Bacon, Logique de la sensation*, Paris, Seuil, 2002.
- DELEUZE Gilles, *Spinoza - Philosophie pratique*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1981 et 2003.
- DELEUZE Gilles et GUATTARI Félix, *Mille Plateaux*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1980.
- DELEUZE Gilles et GUATTARI Félix, *Qu'est-ce que la philosophie*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2013.

DUMONCEL Jean-Claude, *La tradition de la 'Mathesis universalis'. Platon, Leibniz, Russell*, Paris, Cahiers de l'Unebévée, 2002.

EYNDE Laurent van dans KLIMIS Sophie et EYNDE Laurent van (dir.), « Éléments d'une épistémologie de la littérature », *Littérature et savoir(s)*, Bruxelles, Éditions Presses de l'Université Saint-Louis, 2002, pp. 21-40.

GENA Peter et BRENT Jonathan (éd.), *A John Cage Reader: In Celebration of His 70th Birthday*, New York, Peters, 1982.

GENS Hadrien, *Jakob Von Uexküll, explorateur des milieux vivants : logique de la signification*, Paris, Éditions Hermann, 2014.

GERVAIS, Bertrand, « L'enfant effacé ou retrouver le fil d'une figure » dans *Perspectives croisées sur la figure, à la rencontre du lisible et du visible*, anthologie préparée par Bertrand GERAIS et Audrey LEMIEUX, Québec, Presses Universitaires de l'Université de Québec, 2012, pp. 201-221.

HEGEL Georg W. Friedrich, *Phénoménologie de l'esprit*, Paris, Librairie Philosophique J. Vrin, 2006.

JANKÉLÉVITCH Vladimir, *Debussy et le mystère de l'instant*, Paris, Plon, 1988.

KEARNEY Richard, « La phénoménologie de la figuration, *suivi de Figurer et se figurer* » (1981), dans *Perspectives croisées sur la figure, à la rencontre du lisible et du visible*, anthologie préparée par Bertrand GERAIS et Audrey LEMIEUX, Québec, Presses Universitaires de l'Université de Québec, 2012, pp. 67-98.

LANGER Susanne, *Feelings and Form*, New York, Scribner's, 1953.

LAPOUJADE David, *Les existences moindres*, Paris Les Éditions de Minuit, 2017.

LEVELL Andrés, *Apuntes sobre la decapitación y otros ensayos*, Caracas, Equinoccio, 2008.

LYOTARD Jean-François, *Discours, figure*, Paris, Éditions Klincksieck, Paris 1971.

LYOTARD Jean-François, « Notes sur la fonction critique de l'œuvre » (1970), *Dérive à partir de Marx et Freud*, Paris, Union Générale d'Éditions, 1973.

MAKARIUS Michel, « Jean-François Lyotard, *Discours, figure*, Paris, Klincksieck, 1971 », *L'Homme et la société*, Numéro « Art littérature créativité », n° 26, 1972, pp. 261-262.

MARCUSE Herbert, *La dimension esthétique, pour une critique de l'esthétique marxiste*, Paris, Seuil, 1979.

NANCY, Jean-Luc, *Être singulier pluriel*, Paris, Galilée, 2013.

NIETZSCHE Friedrich, *La Naissance de la tragédie*, Paris, Flammarion, 2015.

- NIETZSCHE Friedrich, *La naissance de la tragédie*, Paris, Gallimard, 1977.
- NIETZSCHE Friedrich, *Le gai savoir*, Paris, Gallimard, 1989.
- NIETZSCHE Friedrich, *Par-delà bien et mal*, Paris, Gallimard, 1987.
- ORTON Fred et BRYARS Gavin, "Morton Feldman Interview", *Studio International*, Nov. 1976, pp. 244-248.
- PARDO SALGADO Carmen, *Approche de John Cage : L'écoute oblique* (préface de Daniel Charles), Paris, L'Harmattan, 2007.
- RICARD Marie-Andrée, « La mort de l'art chez Hegel comme autoportrait de la subjectivité », *Laval théologique et philosophique*, 56(3), 2020, pp. 405-423.
- ROVELLI Carlo, *L'Ordre du temps*, Paris, Flammarion, 2018.
- SARIKARTAL Emine, « L'art figural selon Lyotard : autour de Discours, figure », *Philopsis : Revue numérique*, www.philopsis.fr, consulté en avril 2022.
- SARIKARTAL Emine, « Langage et désir dans Discours, figure de Jean-François Lyotard », *Philopsis : Revue numérique*, www.philopsis.fr, consulté en avril 2022.
- SERRES, Michel, *Les cinq sens*, Paris, Pluriel, 2014.

Écrits des compositeurs, écrits des peintres :

- ALBÈRA Philippe (dir.), *Schoenberg – Kandinsky. Correspondance, écrits : Revue Contrechamps n°2*, Genève, Éditions Contrechamps, 1984.
- BOULEZ Pierre, *Relevés d'apprenti*, Paris, Éditions du Seuil, 1966.
- BOULEZ Pierre, « Schoenberg, le mal-aimé ? », *Points de repère*, textes réunis et présentés par Jean-Jacques NATTIEZ, Paris, Bourgois, 1981.
- BOULEZ Pierre et CAGE John dans Jean-Jacques NATTIEZ et Robert PIENCIKOWSKI (éd.), *Pierre Boulez, John Cage : Correspondance et documents*, Basel, Paul Sacher Stiftung, 2002.
- CAGE John, *Empty Words: Writings '73 – '78*, Middletown, Connecticut, Wesleyan University Press, 1981.
- CAGE John, *Silence: Lectures and Writings, 50th Anniversary Edition*, Middletown, Connecticut, Wesleyan University Press, 2011.
- CAGE John, *X: Writings '79- '82'*, London, Boyars, 1987.
- CAGE John dans Laura KUHN (éd.), *The Selected Letters of John Cage*, Middletown, Connecticut, Wesleyan University Press, 2016.

- CAGE John dans Richard KOSTELANETZ (éd.), *Conversing With John Cage*, NY, Routledge, 2003.
- CAGE John dans Richard KOSTELANETZ (éd.), *John Cage, Writer: Selected Texts*, Cooper Square Press, 2000.
- CAGE John dans Richard KOSTELANETZ (éd.), *John Cage: An Anthology*, Boston, Massachusetts, Da Capo Paperback, 1991.
- CAGE John dans Richard FLEMING et William DUCKWORTH (éd.), *John Cage at Seventy-Five*, Pennsylvania, Bucknell University Press, 1989, p. 27.
- CAGE John et CHARLES Daniel, *For the Birds: John Cage in Conversation with Daniel Charles*, Boston & London, Boyars, 1981.
- FELDMAN Morton, *Écrits et paroles*, précédée d'une « Monographie » par Jean-Yves BOSSEUR, Paris, Les Presses du Réel, 2008.
- FELDMAN Morton, *Give My Regards To Eight Street: Collected Writings of Morton Feldman*, Cambridge, Exact Change Editions, 2000.
- FELDMAN Morton, *Pensamientos verticales*, Buenos Aires, Caja Negra, 2012.
- LIGETI György, VÁRNAI Péter, HAUSLER Josef et SAMUEL Claude, *György Ligeti in conversation with Peter Varnai, Josef Hausler, Claude Samuel, and himself*, London, Eulenburg books, 1983.
- LIGETI György, *Neuf essais sur la musique*, Genève, Éditions Contrechamps, 2010.
- LIGETI György, *L'Atelier du compositeur, Écrits autobiographiques, Commentaires sur ses œuvres*, Genève, Éditions Contrechamps, 2013.
- LIGETI György, *Écrits sur la musique et les musiciens*, traduits par Catherine FOURCASSIÉ, Genève, Éditions Contrechamps, 2014.
- ROTHKO Mark, *Écrits sur l'art: 1934-1969*, Paris, Flammarion, 2007.
- SCHOENBERG, Arnold, BUSONI, Ferruccio, et KANDINSKY, Vassily, *Schoenberg – Busoni – Schoenberg – Kandinsky: Correspondances, textes*, avec introduction de Philippe ALBÈRA, Genève, Éditions Contrechamps, 1995.
- SCHOENBERG Arnold, *Le Style et l'Idée*, traduction Christiane de LISLE, Paris, Buchet-Chastel, 1977.
- SCHOENBERG Arnold, *Traité d'harmonie*, traduction de Gérard GUBISCH, Paris, Lattès, 1983.

Peinture, arts plastiques et autres arts ; rapport musique et peinture :

ADORNO Theodor W., *La fonction de la couleur dans la musique : Timbre, musique et peinture, Wagner Strauss et autres essais*, traduction de Sofiane BOUSSAHEL, Peter SZENDY et Jean LAUXEROIS, Genève, Éditions Contrechamps, 2021.

ALARCÓ Paloma, DRAGUET Michel, DUFRÊNE Thierry, *Monet et l'abstraction / Monet and Abstraction* (collectif), [catalogue de l'exposition du 17 juin au 26 septembre 2010 au Musée Marmottan Monet], Paris, Hazan, Musée Marmottan, 2010.

BRESLIN James E. B., *Mark Rothko: A Biography*, The University of Chicago Press, 1992.

CAGE John, NOVAK Barbara et O'DOHERTY Brian, MANCUSI-UNGARO Carol, WEISS Jeffrey, MICHAUD Éric, *Mark Rothko : Musée d'Art moderne de la Ville de Paris* (catalogue d'exposition au Musée d'Art moderne de la Ville de Paris, du 14 janvier au 18 avril 1999), Paris musées, 1999.

CASTANET Pierre-Albert et STRANSKY Lenka (dir.), *Mouvement : Cinétisme et modèles dynamiques dans la musique et les arts visuels*, Éditions Delatour, 2021.

CHOUVEL Jean-Marc, BARDEZ Jean-Michel, ANGER Violaine, BOSSEUR Jean-Yves, OLIVE Jean-Paul, *Interférences*, Éditions Delatour, 2022.

DAIX Pierre, *Journal du cubisme*, Genève, Éditions d'art Albert Skira, 1982.

ÉLIE Maurice, *Couleurs & théories: anthologie commentée*, Nice, Les Éditions Ovidia, 2009.

FISHER John, « The Easy Chair: Mark Rothko: Portrait of the Artist as an Angry Man », *Harper's Magazine*, juillet 1970, pp. 130-138.

FLEURY Michel, *L'impressionnisme et la musique*, Paris, Fayard, 1996.

JOHNSON Steven, "Rothko Chapel and Rothko's Chapel", *Perspectives of New Music*, Vol. 32, No. 2, 1994, pp. 6-53.

JOUBERT Muriel, *La musique de Debussy et l'espace des profondeurs : résonances picturales*, Éditions Universitaires de Dijon, 2018.

KLEE Paul, *Théorie de l'art moderne*, Paris, Éditions Denoël, Essais Folio, 1985.

MATISSE, Henri, *Écrits et propos sur l'art*, présentés par Dominique FOURCADE, Paris, Hermann Arts, 1972.

MOREL Jean-Pierre, « Brecht et la question du montage dans les années trente », *Études Germaniques*, 2008/2 (n° 250), pp. 229-245.

NADRIGNY Pauline, « Musique/peinture, la tentation de l'analogie. Le cas Morton Feldman », *Archives de Philosophie*, 2017/2 (Tome 80), pp. 269-293.

NODELMAN Sheldon, *The Rothko Chapel Paintings: Origins, Structure, Meaning*, Austin, University of Texas Press, 1997.

REWALD John, *Cézanne et Zola*, Édition A. Sedrowski, Paris, 1936.

SPAMPINATO, Francesco, « Transparences et ombres dans *Reflets dans l'eau*. Métaphores de la réception et évocation picturales », dans *Cahiers Debussy*, N°35 / 2011, pp. 83-96.

VIDAL Geneviève, *Mark Rothko, peintre de la nuit rouge* http://vidal.genevieve.pagesperso-orange.fr/rothko/cnt_12.htm consulté en juillet 2016.

WILTON Andrew, CAGE John, ZIFF Jerrold, ALFREY Nicholas et JOLL Evelyn, *Turner* (catalogue d'exposition aux Galeries nationales du Grand Palais, Paris, du 14 octobre 1893 au 16 janvier 1984), Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1983.

Autres références :

BARBA Eugenio, « Le temps sculpté », *L'énergie qui danse*, Paris, L'Entretemps, 2008.

BARTHES Roland, *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Seuil, 1977.

CHUINARD Jean-Marc, *Une nouvelle mécanique des ondes gravitationnelles*, Saint-Denis, Éditions Publibook, 2016.

CUSSET Yves & Stéphanie HABER, *Le vocabulaire de l'école de Francfort*, Paris, Ellipses, 2002.

GARCÍA LORCA Federico, *Obras completas*, Madrid, Aguilar, 1960.

KUNDERA Milan, *L'insoutenable légèreté de l'être*, Paris, Gallimard, 1984.

LAPLANCHE Jean et PONTALIS J. – Paris, Petite Bibliothèque Payot, B., *Vocabulaire de la psychanalyse*, sous la direction de Daniel LAGACHE (dir.), Paris, Presses Universitaires de France, 1967.

PASOLINI Pier Paolo, *The Selected Poetry of Pier Paolo Pasolini: A Bilingual Edition*, University of Chicago Press, 2014.

TAILLET, Richard, VILLAIN, Loïc et FEBVRE Pascal, *Dictionnaire de physique*, Bruxelles, De Boeck, 2013.

TARKOVSKI Andreï, *Le temps scellé*, Paris, Philippe Rey, 2014.

Annexes

Travaux de composition au sein d'une esthétique de « téléologie négative » durant la thèse

L'intérêt pour les enjeux associés à la « téléologie négative » est à l'origine de mes inquiétudes compositionnelles les plus profondes, et ce, avant même que celle-ci ne prenne une véritable forme théorique. Nous l'avons dit en introduction : au long de ces années de thèse (2018-2022), nous avons eu l'opportunité, en parallèle au travail de recherche, de composer certaines pièces en lien étroit avec les problématiques soulevées par les analyses esthétiques. Ces travaux se montrent ainsi comme le résultat d'une démarche hybride dont les œuvres citées ci-après représentent à la fois, et selon le cas, d'une part, l'intérêt musical et sensible à l'origine d'une ou des hypothèses particulières ensuite poursuivies par la recherche ; d'autre part, le « miroir » créatif de l'acte de composition comme revers du processus de réflexion esthétique et musicologique ayant lieu en parallèle – tous les deux en rétroalimentation, comme nous l'avons dit – ; et, enfin, le « fruit », dans plusieurs sens, d'une assimilation des enjeux théorisés jusqu'à un certain point « culminant », du moins momentanément, à l'issue de l'écriture des chapitres. Les pièces annexées ici présentent deux types de formations : d'un côté, deux partitions pour ensemble – l'un instrumental, l'autre vocal – et, d'un autre côté, une série d'« études » pour piano portant sur la question de la lumière et plus généralement sur le travail plastique de certains peintres.

Commandée par l'Ensemble Libertas de Bel Horizon, au Brésil, *Un cristal de ordeño* (2019) – pour flûte, saxophone ténor en *Sib*, clarinette basse en *Sib*, guitare, percussion et contrebasse – témoigne d'une quête timbrique, texturale et idiomatique à partir de la notion du « cristal » comprise d'une part comme image de l'écriture fragmentaire, répétitive et non téléologique de Schubert selon Adorno – opposée à l'image du « végétal » organique chez Beethoven – et, d'autre part, comme forme exemplaire du « géométral » dont parle Deleuze dans *Le pli*. La particularité du « cristal » qu'est cette œuvre repose sur le fait qu'elle est constituée de certains « vestiges » idiomatiques de ces mélodies populaires, « flottantes » et « circulaires », chantées à l'aube, que sont les *cantos de ordeño* (chants de traite) des plaines vénézuéliennes. L'idée qui guida l'écriture de cette pièce fut celle d'imaginer l'observation et l'écoute de ces chants comme s'ils passaient à travers les différents visages d'un cristal, de telle sorte que les géométries internes de celui-ci nous permettent d'écouter les formes plus ou moins symétriques que ces matériaux prennent, mais, également, le « bruit », la « transparence », la « saleté » et la « rugosité » qui les entoure.

Sedimentos celestes (2020), écrite pour le trio de voix masculines de l'Ensemble de la Abadesa de Madrid, est une pièce vocale dotée d'une certaine « dramaturgie » notamment par la présence de certains passages récités (en français, italien et espagnol) de quelques fragments de Nietzsche, Pasolini, Merleau-Ponty et Octavio Paz. Inspirée de l'image proposée par Benjamin des idées ressemblant aux constellations célestes, cette œuvre est conçue comme une musique où les divers matériaux musicaux « flottent » plus ou moins statiquement et interagissent, souvent par juxtaposition et contraposition, à la manière d'une « constellation » dont nous recevons les reflets. Des aphorismes de Nietzsche émerge le « feu » qu'est l'homme, minuscule face aux astres – corps célestes – or, plus grand dans son monde intérieur, dans ses « ténèbres ». Avec Merleau-Ponty cet humain devient lui aussi corps « attrapé » dans le monde, tandis que, dialectiquement, « le monde est fait de l'étoffe même du corps ». Ensuite, ce même « corps » acquiert une certaine force théologique – histoire religieuse « sédimentée » – dans l'image du corps du Christ des poèmes de Pasolini, celui qui « se bat à l'intérieur de son corps. » Ainsi, alors que « hommes et femmes [...] sont là, dans le soleil » – reflet du « feu » *nietzschéen*, dans un sens – le monde serait, à nouveau, « corps non enterré » – *corpo insepolto* – résonnant donc avec Merleau-Ponty. Enfin, des aphorismes d'Octavio Paz apparaît une poésie incandescente comme le « feu » *nietzschéen* dans son rapport aux astres – au Soleil, à la lumière, au feu, à l'eau – déposée cette fois-ci dans certains objets propres à la cosmogonie indigène mexicaine. Ainsi, le quartz contient chez Paz les sédiments des astres célestes – le temps, l'eau, le feu –, tout comme l'on trouve dans la pierre « le sang » du tragique : c'est le mot *sangre* répété obstinément, vers la fin, chanté en style *tintinnabuli*.

Les études pour piano font partie d'une recherche progressive depuis le début de la thèse autour de la « lumière musicale » en tant que dimension dramatique « post-téléologique », de cinématique « pulsionnelle », statique et vibrante, en son dialogue de convergence et de correspondance avec la lumière picturale et, plus généralement, avec le travail plastique matériel de certains peintres.

Partant du clair-obscur du peintre baroque, l'*Étude sur l'ombre chez Caravaggio* (2018) puise dans l'ombre comme région spectrale dramatique autant lumineuse que sonore. Au centre de la partition se trouve ce que nous appelons un « objet baroque » d'une géométrie idiomatique spécifique, une « obscurité » de registre, et qui émerge comme un matériau « en ruines », issu d'un autre temps. À partir de cet objet central se déploient ensuite des « prolongations géométriques » le long du piano, dont la résonance grave est constante, afin de sculpter une certaine « ombre » avec sa densité et sa force dramatique particulières, non sans quelques éclats de « brillance ».

Conçue comme une contrepartie à *l'ombre chez Caravaggio*, *l'Étude sur la lumière chez Reverón* (2021) pioche cette fois-ci dans l'univers du peintre moderniste vénézuélien Armando Reverón, dont l'obsession pour la lumière tropicale crée des surfaces éblouissantes, à la fois contemplatives et violentes, sur le paysage rudimentaire des côtes caribéennes dans la première moitié du XX^e siècle. La partition est composée de deux « objets lumineux » – de géométries particulières : l'un plutôt « espacé », l'autre, symétrique – qui se répètent en se modifiant subtilement constamment à l'intérieur de phrases cycliques faites de « durées de temps » et de silences à caractère « objectal » – semblable à l'écriture de la « technique du gamut » chez John Cage. Se construit ainsi un « paysage musical » lent et d'une certaine immobilité palpante.

En dernier lieu, *l'Étude de figures chez Francis Bacon* (2022) explore l'idée des « bris de discours » que sont les figures selon Barthes, et dont l'exemple plastique majeur serait l'œuvre du peintre irlandais Francis Bacon. Éloignées de la fonctionnalité narrative et discursive à laquelle elles sont souvent réduites, les figures, musicales ou picturales, cherchent leur propre « vitalité ». Faite d'une vaste panoplie de figures diverses, la partition est composée comme un véritable collage de fragments isolés, souvent répétitifs, parfois imbriqués entre eux, le plus souvent sautant de l'un à l'autre sans articulation médiante. Ces figures sonores, comme celles de Bacon, visent à s'exposer selon le « parti pris » de l'ordre figural dont parle Lyotard, celui d'une « immanence » interne à la figure définissant ses traits, ses géométries et son épaisseur. La force particulière des figures de Bacon passe par leur « isolement », comme l'explique Deleuze dans *Logique de la sensation*, « par le rond ou par le parallélépipède ». Surgit donc la question qui accompagna le processus d'écriture musicale, marqué par la tentation constante d'isoler les figures : pourquoi devrait-on *céder* à leur « isolement » ? Deleuze dans son livre sur Bacon y propose une réponse, en paraphrasant le peintre : « pour conjurer le caractère *figuratif, illustratif, narratif*, que la Figure aurait nécessairement si elle n'était pas isolée. » Ainsi, les figures musicales isolées et inconnexes de cette pièce se prêtent donc à « évoquer » l'aura absente du narratif, du téléologique.

Héritant dans un sens du travail des compositeurs étudiés dans cette thèse, le rapport à la téléologie semble avoir lieu, à l'heure actuelle, par « effleurement » depuis le non téléologique, autrement dit, par « invocation », ou, ce qui marque peut-être déjà un courant esthétique depuis un temps, par un rapprochement des « ruines ». Voilà en tout cas comment cela se passe, en lignes générales, dans mon travail, et il me semble que des choses du même ordre ont lieu dans la musique d'un bon nombre de compositeurs et compositrices s'intéressant à ces questions aujourd'hui.

Un cristal de ordeño

*para flauta transversal, saxofón tenor en Sib, clarinete bajo en Sib,
guitarra acústica, percusión y contrabajo*

Héctor Cavallaro
Paris 2019

Con gran afecto al Ensemble Libertas de Belo Horizonte, Brasil

A las voces anónimas del pueblo venezolano

*

Deleuze introduit l'idée de l'*objectile* : un objet qui ne se définit plus par une forme essentielle, mais atteint à une fonctionnalité pure. C'est, nous dit Deleuze, « une conception non seulement temporelle, mais qualitative de l'objet, pour autant que les sons, les couleurs, sont flexibles et pris dans la modulation. » Ainsi, l'objet devient *événement*. Contrairement à l'objet essentialiste, l'événement donne lieu au perspectivisme, c'est-à-dire, au *point de vue*. Mais le perspectivisme dont parle Deleuze – chez Leibniz et chez Nietzsche, entre autres – n'est pas le relativisme qu'on croit : « ce n'est pas une variation de la vérité d'après le sujet, mais [...] la vérité d'une variation. » L'exemple qu'utilise Deleuze pour illustrer cela est celui des coniques, « où la pointe du cône est le point de vue auquel on rapporte le cercle, l'ellipse, la parabole, l'hyperbole, et même la droite et le point, comme autant de variantes d'après l'inclinaison du plan de coupe ("scénographies"). Toutes ces figures deviennent autant de manières dont se plie un "géométral". »¹ Les coniques sont certainement une abstraction géométrique, or, dans la nature, nous comptons avec le « géométral » naturel idéal qu'est le **cristal**. Le cristal, ce solide dont les constituants et les particules présentent des régularités et des symétries dans ses visages s'apparente ainsi à l'*objectile* de Deleuze ; à un *événement* dont les différents matériaux existent simultanément sous le prisme de l'instant.

D'autre part, Adorno a écrit à propos de la musique du Romantisme que celle-ci cherchait à se déployer à l'instar d'un végétal, et qu'« une telle unité organique serait nécessairement téléologique : chacune des cellules rendrait nécessaire la suivante et leur ensemble formerait le mouvement vivant de l'intention subjective, morte à présent [...] ». Opposé à l'organicité téléologique d'un Beethoven, nous dit Adorno, il y a Schubert. Ainsi, la musique de Schubert « relève du cristal et non du végétal »² ; un cristal imprégné de motifs minuscules et cycliques. Une écriture fragmentaire.

La particularité du « cristal » qu'est cette pièce est qu'elle se constitue à partir de certains vestiges des *cantos de ordeño* (chants de traite) des plaines vénézuéliennes, ces mélodies fascinantes, atemporelles, flottantes et non directionnelles, chantées par des travailleurs le petit matin en étrange complicité avec les vaches. Cette musique se veut comme si l'on observait ces chants au même titre que l'on observe les visages d'un cristal en tant que « géométral », c'est-à-dire : toutes les géométries internes au cristal existant en simultané et entretenant entre elles des rapports de symétrie et d'asymétrie.

*

Deleuze introduit la notion de l'*objectile* : un objet qui ne se définit plus par une forme essentielle, mais atteint à une fonctionnalité pure. C'est, nous dit Deleuze, « une conception non seulement temporelle, mais qualitative de l'objet, en la mesure que les sons et les couleurs sont flexibles et se trouvent pris dans la modulation. » Ainsi, l'objet devient *événement*. A l'opposé de l'objet essentialiste, l'événement donne lieu au perspectivisme, c'est-à-dire, au *punto de vista*. Mais le perspectivisme dont parle Deleuze – en Leibniz et Nietzsche, entre autres – n'est pas le relativisme qu'on croit : « ce n'est pas une variation de la vérité d'après le sujet, mais [...] la vérité d'une variation. » L'exemple qu'utilise Deleuze pour illustrer cela est celui des coniques, « où la pointe du cône est le point de vue auquel on rapporte le cercle, l'ellipse, la parabole, l'hyperbole, et même la droite et le point, comme autant de variantes d'après l'inclinaison du plan de coupe ("escenografías"). Toutes ces figures représentent les manières en lesquelles se plie un "geometral". » C'est certainement les coniques qui sont une abstraction géométrique, mais, dans la nature, nous comptons avec le « geometral » idéal qui est le **cristal**. Le cristal, ce solide dont les composants et les particules présentent des régularités et des symétries dans chaque face se ressemblent ainsi à l'*objectile* de Deleuze ; à un *événement* dont les matériaux divers existent simultanément sous le prisme de l'instant.

Par ailleurs, Adorno a écrit à propos de la musique du Romantisme que celle-ci cherchait à se déployer à la manière d'un végétal, et qu'« une unité organique similaire serait nécessairement téléologique : chaque cellule déterminerait la nécessité de la suivante et la totalité formerait le mouvement vivant de l'intention subjective, morte en l'actualité [...] ». A l'opposé de l'organicité téléologique de Beethoven, nous dit Adorno, nous avons Schubert. Ainsi, la musique de Schubert « provient du cristal et non du végétal » ; un cristal imprégné de motifs minuscules et cycliques. Une écriture fragmentaire.

La particularité du « cristal » qui est cette pièce réside dans sa constitution à partir de certains vestiges des *cantos de ordeño* des plaines vénézuéliennes, ces mélodies fascinantes, atemporelles, flottantes et non directionnelles, jouées par des travailleurs le petit matin en étrange complicité avec les vaches. Cette musique prétend être comme si on observait ces chants de la même manière que l'on observe les faces d'un cristal en sa qualité de « geometral », c'est-à-dire : les géométries internes du cristal existant en simultané et entretenant entre elles des relations de symétrie et d'asymétrie.

¹ Gilles DELEUZE, *Le pli*, « Leibniz et le baroque », Les Éditions de Minuit, 1988, p. 26-29.

² Theodor W. ADORNO, *Moments musicaux*, « Schubert » (1928), Éditions Contrechamps, 2003, p. 17.

Commentaires / Comentarios

Saxophone ténor en *Sib* / Clarinette basse en *Sib*

Les multiphoniques ont été indiqués avec leurs doigtés. Ex. :

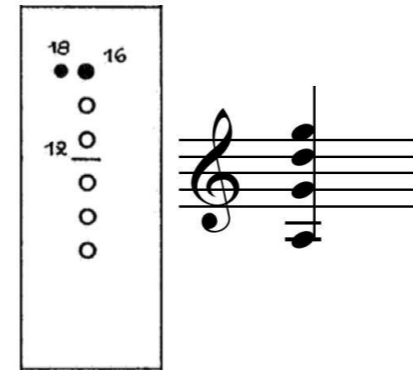
Saxophone / Saxofón :



Saxofón tenor en *Sib* / Clarinete bajo en *Bb*

Los multifónicos son indicados junto a sus digitaciones. Ejm. :

Clarinete basse / Clarinete bajo :



Guitare acoustique : se fournir d'un plectre/mé debateur.

Guitarra acústica : utilizar un plectro (púa, uña)

Percussion :

- Vibraphone
- Bongos
- Cymbale

* baguettes de vibraphone + arco + baguettes de batterie ou similaire (*drumsticks*)

Percusión :

- Vibráfono
- Bongos
- Platillo

* baquetas de vibráfono + arco + baquetas de batería o similar (*drumsticks*)



Un cristal de ordeño

Héctor Cavallaro
Paris - 2019

A

4/4 ♩ = 40

Flauta
p *mp* *pp*

Saxofón Tenor
p *mp* *p* *mp*

Clarinete Bajo en Sib
p *mp*

Guitarra acústica
XII *mf*

Vibráfono
arco mp *p* **4/4** (change to drum sticks + cymbal [plat.])

Contrabajo
ff *sp* *mp*

5
5/4

Fl. *mp* *mf* *mp*

Ten. Sax. *pp* *p*

Cl. Bajo *mp* *mf* *mp*

Gtr. Ac. *mf* XII

Plat. *p* *(copa (bell))* *(change to bongos [drum sticks])*

Bongos *mp* *(change to vib.)*

4/4

Cb. *sp* *mp* *mf*

Detailed description of the musical score: The score is for a jazz ensemble. It features seven staves: Flute (Fl.), Tenor Saxophone (Ten. Sax.), Clarinet/Bassoon (Cl. Bajo), Acoustic Guitar (Gtr. Ac.), Plaque (Plat.), Bongos, and Contrabass (Cb.). The piece begins in 5/4 time, indicated by a large '5/4' at the top left. A bracket with the number '5' spans the first measure of the Flute staff. The first measure of the Flute staff has a dynamic marking of *mp*. The second measure has a dynamic marking of *pp* for the Tenor Saxophone. The third measure has a dynamic marking of *mf* for the Flute and Clarinet/Bassoon. The fourth measure has a dynamic marking of *mp* for the Flute. The fifth measure has a dynamic marking of *p* for the Tenor Saxophone. The sixth measure has a dynamic marking of *mf* for the Acoustic Guitar, with a circled 'XII' below it. The seventh measure has a dynamic marking of *mf* for the Contrabass. The eighth measure has a dynamic marking of *mf* for the Contrabass. The ninth measure has a dynamic marking of *mf* for the Contrabass. The tenth measure has a dynamic marking of *mf* for the Contrabass. The eleventh measure has a dynamic marking of *mf* for the Contrabass. The twelfth measure has a dynamic marking of *mf* for the Contrabass. The thirteenth measure has a dynamic marking of *mf* for the Contrabass. The fourteenth measure has a dynamic marking of *mf* for the Contrabass. The fifteenth measure has a dynamic marking of *mf* for the Contrabass. The sixteenth measure has a dynamic marking of *mf* for the Contrabass. The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and articulation marks. There are also performance instructions like *(copa (bell))*, *(change to bongos [drum sticks])*, and *(change to vib.)*. The piece concludes with a dynamic marking of *mf* for the Contrabass.

B

Fl. *mp* *f* *mp*

Ten. Sax. *mp* *f* *mp*

Cl. Bajo *f* *ff* *f*

Gtr. Ac. *mf* XII

Vib. *mf*

Cb. *mf* *f* *mf*

3/4 3/4 4/4 4/4



16 **4/4** Flotante y brillante

Fl.

Musical notation for Flute (Fl.) in 4/4 time. The staff begins with a rest for 16 measures. The melody starts in measure 17 with a half note G#4 (pp), followed by a half note A4 (mp) in measure 18. A slur covers measures 19 and 20, containing a half note B4 and a half note C5. A final slur covers measures 21 and 22, containing a half note D5 and a half note E5. The piece concludes with a fermata over a whole note G#4 in measure 23. The time signature changes to 3/4 in measure 23.

Ten. Sax.

Musical notation for Tenor Saxophone (Ten. Sax.) in 4/4 time. The staff begins with a rest for 16 measures. The melody starts in measure 17 with a half note G#4 (pp), followed by a half note A4 (p) in measure 18. A slur covers measures 19 and 20, containing a half note B4 and a half note C5. A final slur covers measures 21 and 22, containing a half note D5 and a half note E5. The piece concludes with a fermata over a whole note G#4 in measure 23. The time signature changes to 3/4 in measure 23.

Cl. Bajo

Musical notation for Bass Clarinet (Cl. Bajo) in 4/4 time. The staff begins with a rest for 16 measures. The accompaniment starts in measure 17 with a half note G#4 (pp - mp), followed by a half note A4 in measure 18. A slur covers measures 19 and 20, containing a half note B4 and a half note C5. A final slur covers measures 21 and 22, containing a half note D5 and a half note E5. The piece concludes with a fermata over a whole note G#4 in measure 23. The time signature changes to 3/4 in measure 23.

Gtr. Ac.

Musical notation for Acoustic Guitar (Gtr. Ac.) in 4/4 time. The staff begins with a rest for 16 measures. The accompaniment starts in measure 17 with a half note G#4 (mf) using the XII fret, followed by a half note A4 (VII) in measure 18. A slur covers measures 19 and 20, containing a half note B4 (VII) and a half note C5. A final slur covers measures 21 and 22, containing a half note D5 (XII) and a half note E5 (V). The piece concludes with a fermata over a whole note G#4 (f) in measure 23. The time signature changes to 3/4 in measure 23.

Plat.

Musical notation for Piano (Plat.) in 4/4 time. The staff begins with a rest for 16 measures. The accompaniment starts in measure 17 with a half note G#4 (p) arco, followed by a half note A4 in measure 18. A slur covers measures 19 and 20, containing a half note B4 and a half note C5. A final slur covers measures 21 and 22, containing a half note D5 and a half note E5. The piece concludes with a fermata over a whole note G#4 (arco) in measure 23. The time signature changes to 3/4 in measure 23. A note "(change to vib.)" is written above the staff in measure 23.

Vib.

Musical notation for Vibraphone (Vib.) in 4/4 time. The staff begins with a rest for 16 measures. The accompaniment starts in measure 17 with a half note G#4 (mp) arco, followed by a half note A4 in measure 18. A slur covers measures 19 and 20, containing a half note B4 and a half note C5. A final slur covers measures 21 and 22, containing a half note D5 and a half note E5. The piece concludes with a fermata over a whole note G#4 in measure 23. The time signature changes to 3/4 in measure 23.

Cb.

Musical notation for Contrabass (Cb.) in 4/4 time. The staff begins with a rest for 16 measures. The accompaniment starts in measure 17 with a half note G#4 (sp p), followed by a half note A4 in measure 18. A slur covers measures 19 and 20, containing a half note B4 and a half note C5. A final slur covers measures 21 and 22, containing a half note D5 and a half note E5. The piece concludes with a fermata over a whole note G#4 in measure 23. The time signature changes to 3/4 in measure 23.

17

17

20

Fl. $\frac{7}{8}$ $\frac{4}{4}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{4}{4}$

Gtr. Ac. mf VII

Vib. mf $\frac{7}{8}$ $\frac{4}{4}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{4}{4}$ (change to plat. [drumsticks])

Cb. sp p ord. ff

23

Ten. Sax. $\frac{4}{4}$ $\frac{2}{4}$

Cl. Bajo p $pp - mp$

Gtr. Ac. ff mf IV $copa$ (bell) XII XII

Plat. pp (change to vib.)

6

26 $\frac{4}{4}$ **D**

Ten. Sax.

Cl. Bajo

Vib.

Cb.

$\frac{2}{4}$

$\frac{4}{4}$

$\frac{3}{4}$

mf

f

mf

ff

3

31 $\frac{3}{4}$ *Como un collage* $\frac{4}{4}$

Fl.

Ten. Sax.

Cl. Bajo

Gtr. Ac.

Vib.

Cb.

mp *dolce e cantabile*

mp *dolce e cantabile*

mf *dolce e cantabile*

ff *plectro (guitar pick)*

XII mf

mf

mf

mf

mf

36 **4/4** **5/4** **4/4** 7

Fl. *mf* *ff*

Ten. Sax. *mf* *mp* *mf*

Cl. Bajo *f* *mf* *f*

Gtr. Ac. *mf* XII

Vib. **4/4** **5/4** **4/4** *mf* *mp* *mf*

Cb. *mf* *mf* *f*

39 **3/4** **4/4**

Fl. **3/4** **4/4**

Ten. Sax. **3/4** **4/4**

Cl. Bajo **3/4** **4/4**

Vib. **3/4** **4/4**

Cb. **3/4** **4/4**

43 **4/4**

Cl. Bajo

E *cantabile, rubato, meditativo*

mp

mf *breve*

mp poco vib.

3/4 **4/4**

Gtr. Ac.

mf VII

4/4

Cb.

ff



49 **4/4**

Fl.

Ten. Sax.

Cl. Bajo

mf

f

mf

mf

mf *motor: on*

Collage...

7/8 **4/8** **2/4** **4/4**

4/4 **7/8** **4/8** **2/4** **4/4**

Vib.

Cb.

F

casi como cantos de ordeño...

55 **4/4** **6/4** **2/4**

Fl. *p* *mp eco* *f*

Ten. Sax. *mp* *mp eco* *mf*

Cl. Bajo *mf* *f* 3

Vib. **4/4** **6/4** **2/4**
mf motor: on

59 **2/4** **4/4** *breve* **2/4** **3/4**

Fl. *f* *mf* *f* *mf* *f*

Ten. Sax. *mf* *mp* *mf* *mp* *mf*

Cl. Bajo *mf* *mf* *f* *mf* *f*

10

64 **3/4** **G**

Fl. *f*

Ten. Sax. *mp*

Cl. Bajo *mf*

Gtr. Ac. *mf* XII

Vib. **3/4** *f* motor: on

Cb. *mp sp*

4/4

68 **4/4**

Gtr. Ac. *mf*

Bongos

Vib. **4/4** motor: on

Cb. *sp p*

(change to drumsticks + bongos)

5/4 *mf*

4/4 change to vib.

4/4

H

I

72 **4/4** **2/4** **4/4** **6/4** **4/4**

Fl.

Ten. Sax.

Cl. Bajo

Gtr. Ac.

Vib.

Cb.

mf *ff* *mf* *f* *mf* *ff* *sp* *sf* *mf* *ff*

motor: on

VII

plectro (guitar pick)

77 **4/4** **6/4** **4/4** **6/4** **4/4**

Fl. *f* *ff*

Ten. Sax. *f* *ff*

Cl. Bajo *ff* *fff*

Gtr. Ac. *ff* *mf* *hold tremolo for 15"*

Plat. **mp**

Vib. **4/4** **6/4** **4/4** **6/4** **4/4** *(change to drum sticks + cymbale)*

Cb. *ff* *mf* *ff*

Sedimentos celestes

para trío de voces masculinas

fragmentos de textos de Friedrich Nietzsche,
Pier Paolo Pasolini, Merleau Ponty y Octavio Paz

Héctor Cavallaro

Marina Di Camerota, Italia – París, 2020

*Con gran afecto al
Ensamble de la Abadesa de Madrid*

Las ideas se asemejan a las constelaciones celestes, tal es la proposición de Walter Benjamin¹. Es decir, que las ideas no estarían hechas precisamente de la misma materia que la del fenómeno que describen. Más bien, las ideas se relacionan a las cosas – a los fenómenos, a la materia, etc. – en la manera en la que las constelaciones se relacionan a las estrellas, a los astros; circunscribiendo sus coordenadas de forma más o menos ordenada. Así, pues, las ideas dirigen su reflejo hacia las materias que circundan – y más precisamente, en el ámbito de la estética, hacia ciertos “materiales”. Se precisa entonces hacer una distinción entre el concepto de material, propio al arte, y el de materia, más genérico. Lo que distingue un material de una simple materia, explica David Lapoujade, es el hecho que, a diferencia de la materia, el material “está animado por fuerzas, por dinamismos internos que hacen de él una realidad viviente, casi física.”² El material es en este sentido *más* que una materia. De cierta manera el material es, como concluye Lapoujade, “una materia que se ha vuelto espíritu”³ – entendiendo *l’esprit* en francés como el término que logra reunir a la vez la mente (pensamiento) y el espíritu (alma) propiamente dicho. Quizás más importante aún es el hecho que *l’esprit* se aloja en el material a través de los procesos históricos que atraviesan a este último. Teniendo esto en cuenta, la definición más concisa de lo que representa el material para la música y la estética es quizás aquella propuesta por Theodor W. Adorno: el material en arte sería, esencialmente, “espíritu sedimentado” – *le matériau c’est de l’esprit sédimenté*⁴. En este sentido la historia de la estética funciona por sedimentación, por medio de la acumulación de capas de expresión sensibles.

“Sedimentos celestes” es una pieza para trío de voces masculinas en la que flotan diversos materiales, en el sentido descrito anteriormente, a la manera de una constelación. La elección de los textos viene a reforzar y dotar de cierta profundidad el contenido de estos materiales y el sentido de su organización a modo de constelación. Del Nietzsche de los aforismos emerge la cuestión del “fuego” que es el hombre, minúsculo frente a los astros – cuerpos celestes – pero infinitamente más grande en su mundo interno, en sus “tinieblas”. De Merleau Ponty, citado por Sartre en un prólogo a Carlo Levi, surge la idea de que nuestros cuerpos humanos están atrapados en el mundo, pero que, a la vez, dialécticamente si se quiere, “el mundo está hecho de nuestro cuerpo”. Ese mismo cuerpo adquiere una fuerza teológica – como historia religiosa sedimentada – desde la poesía de Pasolini: mientras que “hombres y mujeres [...] están ahí, en el sol” – resonando de cierto modo con el fuego nietzscheano – el mundo es, nuevamente, nuestro “cuerpo insepulto”, a la manera de Merleau Ponty, entonces. Pasolini hace así referencia a Cristo como materia de una especie de metafísica católica en la cual el cuerpo de éste contiene todo: el mundo físico (el cuerpo humano de Cristo) y el mundo más allá de lo físico (metafísico) presente en sus heridas que testimonian de un “más allá”; por esto tal vez es que “Cristo se disputa dentro de su cuerpo”. Finalmente, desde los aforismos de Octavio Paz se cristaliza una poesía tan incandescente como el fuego nietzscheano en su relación a los astros y a los elementos primarios – el Sol, la luz, el fuego y el agua, etc. – pero que se deposita esta vez en hermosos objetos miniatura, locales (con fuerte referencia a la cosmogonía indígena mexicana). Así pues, en Octavio Paz, el cuarzo y la piedra contienen tanto los sedimentos de astros celestes – el tiempo, el agua, el fuego – como, en la misma medida, la tragedia de la historia humana: la piedra, la sangre, la sangre...

¹ Walter BENJAMIN, *The Origin of German Tragic Drama*, traducción por J. Osborne. Verso 1998, p. 34.

² Cita original: « [...] ce qui distingue le matériau d’une simple matière, c’est qu’il est animé de forces, de dynamismes internes qui en font une réalité vivante quasi psychique. » en David LAPOUJADE, *Les existences moindres*, Les Éditions de Minuit 2017, p. 45.

³ Cita original: « Le matériau, c’est la matière qui devient esprit. », *ibidem*.

⁴ Theodor W. ADORNO, *Philosophie de la Nouvelle Musique*, Gallimard, 1979, p. 45.

Sedimentos celestes

fragmentos de textos de Friedrich Nietzsche,
Pier Paolo Pasolini, Merleau Ponty y Octavio Paz

Héctor Cavallaro
Marina Di Camerota, Italia - París, 2020

♩ = 35 - 40 Lento y flotante. Cósmico y corpóreo; con fuego

rubato

mf [ao] [ao] Oui! Oui je sais Mon o - ri-gine mon o-ri-gine

4

f Fla - ma!

f Flam - me! *mf* Flam - me je suis...

f Fiam - ma!

6

mp [f] Fla ma

mp [f] Fla ma

mp [f] Fla ma

10

mf [ao] *f* *mf*

mf [ao] *f* *mf*

mf [ao] *f* *mf*

15 [recitativo]

mf Uomini e donne [...] sono là, nel sole.
(ligeramente estupefacto)

[recitativo]

mp Tutto il mondo è il mio corpo insepolto.
(casi una revelación)

19

mp Cor - po

mp Cor - po

[recitativo]

mp Cor - po

Cristo si abbatte dentro il Suo corpo.
(extraña revelación en fin)

22

mp Cor - po cor - po. co (o)r - po

1. 2.

mp Cor - po cor - po cor po

mp Cor - po cor - po cor po

26

mf Cor - - po

[recitativo]

mf Cor - - po

i nostri corpi sono presi nel tessuto del mondo,
ma il mondo è fatto [...] del mio corpo.

(en modo conclusivo)

mf Cor - - po

28

mp Luz Luz Lu (u)z To - ca - do por la luz

32

(français) *mf* Quartz!

el cuar - zo el cuar - zo ya es cas - ca - da

(italiano) *mf* Quar - zo!

36 *fluido*

mp Con - tra el a - gua, dí - as de fue - go

mf [ao]

mf [ao]

40

Con - tra el fue - go, dí - as de a - gua

44

[recitativo]

El SOL es tiempo, el tiempo, sol de piedra, la piedra sangre
(contundente, profético)

45 *como "tintinnabuli"; etéreo*

mp San - - gre, san - - gre! *x3*

como "tintinnabuli"; etéreo

mp San - - gre, san - - gre! *x3*

como "tintinnabuli"; etéreo

mp San - - gre, san - - gre! *x3*

47

mf (français) As - tre! ce - les - te

mf (español) As - tro! Cuer - po ce - les - te! ce - les - te

mf (italiano) As - tro! Cor - po ce - les - te! ce - les - te

49 [recitativo]

[recitativo] Que t'importent, astre, les ténèbres? [...] *mp* ti - nie - bla ce - les - te

[recitativo] Qué te importan, astro, las tinieblas? [...] *mp* ti - nie - bla ce - les - te

[recitativo] Che t'importa, astro, la tenebra? [...] *mp* ti - nie - bla ce - les - te

52

mp ti - nie - bla ce - le [s] te La sangre, astro (...) la sangre. [recitativo]

mf ti - nie - bla ce - les - te La sangre, astro (...) la sangre. [recitativo]

mf ti - nie - bla ce - les - te La sangre, astro (...) la sangre. [recitativo]

simile ("tintinnambuli") pero menos etéreo, más marcado; con más fuerza

55 x4

mf San - - gre! San - - gre!

mf Sa [ao] San - - gre!

mf Sa[ao] San - - gre! [ao]

57

mf San - - gre! San - - gre!

f San - - gre! San - - gre!

f San - - gre! San - - gre!

59

(súbito) *mp* [ao]

(súbito) *mp* [ao]

(súbito) *mp* [ao]

Étude sur l'ombre chez Caravaggio

pour piano

Héctor Cavallaro
Paris 2018

« Le clair-obscur consiste à moduler la lumière sur un fond d'ombres en créant de forts contrastes qui suggèrent le relief et la profondeur. Cette technique a le pouvoir de rendre les choses présentes et réelles par son traitement subtil de l'ombre et de la lumière. Pour la première fois dans l'histoire de l'art, le clair-obscur utilisé par le Caravage devient l'agent dynamique essentiel de la composition : c'est lui qui orchestre l'action, qui oriente [le] regard et qui choisit ce qui doit être vu [...] Toujours extérieure au tableau, la lumière s'introduit latéralement dans la scène et guide l'œil vers l'essentiel. Cet usage extérieur de la lumière apporte une dimension symbolique et spirituelle, et participe autant à la compréhension de la scène qu'à sa sacralisation. Il permet aussi de créer une profondeur sans avoir recours aux artifices de la perspective linéaire. »¹

« The *chiaroscuro* technique consists in modulating the light on a background of shadows by creating strong contrasts that suggest relief and depth. This technique has the power to make things “present and real” by its subtle treatment of shade and light. For the first time in art history, the *chiaroscuro* used by Caravaggio becomes the main dynamic agent of the composition: it is what orchestrates the action, what guides the look and chooses what must be seen [...] While always outside the picture, the light enters laterally into the scene and guides the eye towards the essential. This outside setting of the light brings a symbolic and spiritual dimension, and it participates as much in the understanding of the scene as in its sacralization. Furthermore, it allows for the creation of a certain depth without turning to the artificialities of the linear perspective. » (trad.)

« La técnica del claroscuro consiste en modular la luz sobre un fondo de sombras, creando así fuertes contrastes que sugieren relieve y profundidad. Esta técnica tiene la capacidad de transformar los objetos en elementos “realistas” gracias a su tratamiento sutil de la sombra y de la luz. Por primera vez en la historia del arte, el claroscuro de Caravaggio se vuelve el principal agente dinámico de la composición: es él quien orquesta la acción, quien orienta la mirada y determina lo que debe ser visto. La luz, siempre externa al cuadro, es introducida lateralmente en la escena y guía el ojo hacia lo esencial. Este uso externo de la luz aporta una dimensión simbólica y espiritual; así pues, participa tanto a la comprensión del cuadro como a su sacralización. De la misma manera, permite crear una profundidad sin recurrir a los artificios de la perspectiva lineal. » (trad.)

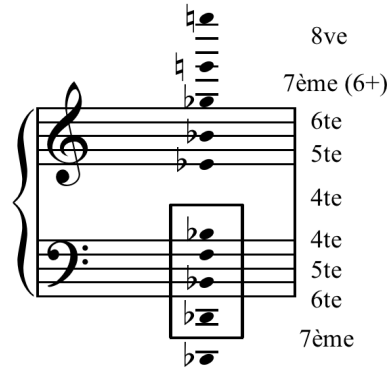
¹ Coline Franceschetto, *Le Caravage et les jeux de lumière : L'enfant terrible du baroque italien*, « Artistes » numéro 1, éditions 50 Minutes, 2014, p.14-15.

Commentaires

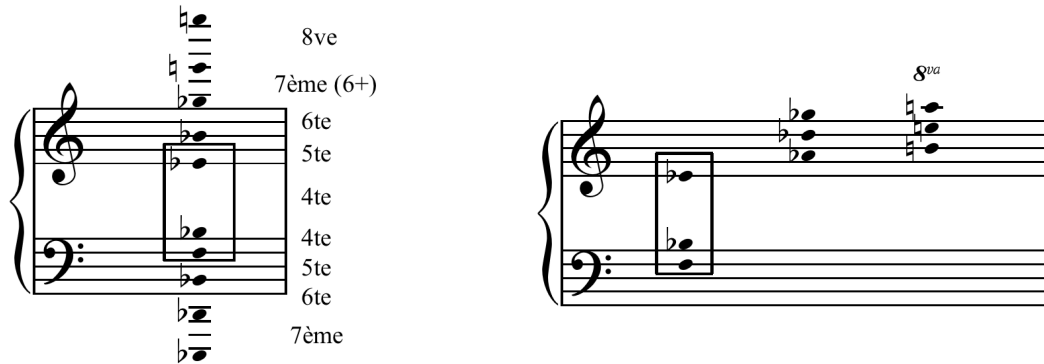
Objet « baroque » :



Extensions de l'objet « baroque » :



Toute structure interne est prolongeable, par exemple :



Altérations :

Les altérations affectent la même note pendant toute la portée (ou jusqu'à l'apparition d'une nouvelle altération)

Accidental pitches are valid throughout the same staff (or until a new accident appears)

Las alteraciones afectan a la misma nota durante todo el sistema (o hasta la aparición de otra alteración)

Notation rythmique :

Les durées et les distances entre les objets sont indiquées par leur *spatialisation* visuelle. L'absence de hampes suppose une faible rigueur rythmique. La présence de hampes suppose une majeure précision rythmique.

Visual *spatializing* indicates durations and distances between sounds. Absence of stems means a flexible rhythmic character. The presence of stems supposes a bigger rhythmic precision.

Las duraciones y las distancias entre los sonidos son indicadas por su *espacialización* visual. La ausencia de plicas supone una poca rigidez rítmica. La presencia de plicas supone una mayor precisión rítmica.

Étude sur l'ombre chez Caravaggio

Héctor Cavallaro
Paris 2018

Dense et très lent. Obscurissime

(activer un grand nombre de touches noires et blanches avec le bras droit, à partir de la note écrite)

(laisser activées les trois premières touches à l'aide de deux boules chinoises - ou autre - tout au long de la pièce)

ff

(harmoniques)

(8^{va})

4

mp

p

(en arrière-plan)

mp

mf

ff

p

8^{va}

(8^{va})

13

mf mp mf mp f

Detailed description: This system contains measures 13 through 16. The upper staff (treble clef) features a melodic line with slurs and accents. The lower staff (bass clef) provides harmonic support with chords and a long, sustained note in measure 15. Dynamic markings are *mf*, *mp*, *mf*, *mp*, and *f*. There are three fermatas below the staff.

17

(encore plus; cristallisé)

f mf mp

Detailed description: This system contains measures 17 through 20. Measure 17 has a dynamic of *f*. Measure 18 has *mf*. Measure 19 has *mp*. Measure 20 features a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a sustained note. The instruction "(encore plus; cristallisé)" is written above measure 19. There is one fermata below the staff.

21

fff (8^{va}) f p f mf pp

Detailed description: This system contains measures 21 through 24. Measure 21 has a dynamic of *fff* and an octave marking of (8^{va}). Measure 22 has *f*. Measure 23 has *p*. Measure 24 has *f*. Measure 25 has *mf*. Measure 26 has *pp*. There are two fermatas below the staff.

25

accel.

fff (8^{va})

Detailed description: This system contains measures 25 through 28. Measure 25 has a dynamic of *fff* and an octave marking of (8^{va}). Measure 26 has a dynamic of *fff*. Measure 27 has a dynamic of *fff*. Measure 28 has a dynamic of *fff* and an octave marking of (8^{va}). The instruction "accel." is written above measure 25. There are two fermatas below the staff.

27

(mi)

mf

rit.

ff

f

31

(très subtil et espacé)

f

p

pp

(8^{va})

(8^{va})

(8^{va})

(violemment méditatif)

34

(mi)

ff

ff

3

37

39

5

41

(lourdement)

(réb, mib)

(mi)
(la)

(la)

*(laisser resonner longtemps,
maintenir un grand nombre de touches
noires et blanches activées)*

43

(harmoniques)

fff

8^{bb}

Étude sur la lumière chez Reverón

pour piano

Héctor Cavallaro

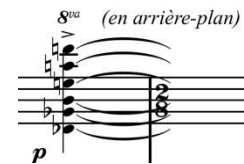
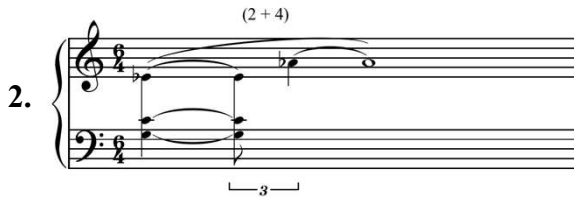
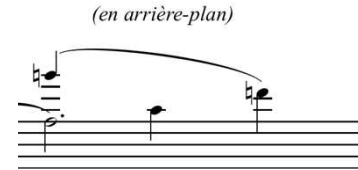
Paris 2021

Commentaires

Objets « lumineux » :



Extensions des objets « lumineux » :



Chaque objet lumineux apparaît suivi d'une répétition de soi-même, subtilement modifié selon des degrés de symétrie et d'asymétrie. L'exposition des deux objets « lumineux » dans une phrase de quatre mesures est ce qui compose une phrase cyclique. La série | 5 | 6 | 6 | 5 | régit les pulsations de la phrase cyclique ; le « paysage » répétitif. Elle définit également le nombre de mesures se succédant avant l'apparition d'un « silence objectal ». En dernier lieu, elle définit aussi un « macrocycle » de mesures (5 + 6 + 6 + 5) ; à ce moment-là ont lieu des « flash-backs prémonitoires », qui, comme des parenthèses, annoncent la luminosité d'un matériau à apparaître ultérieurement dans la musique. Ces fins de « macrocycle » ont été signalées avec une barre double.

ARMANDO REVERÓN

La playa es un cristal de mediodía

que anula los colores.

Solo en el fondo del espejo

se hunde el fantasma

de una acacia en flor.

Esta es la bahía

pintada en su casa de palmas.

Los ojos de sus muñecas

me miran como girasoles.

Edades perdidas (1981), Vicente Gerbasi

Étude sur la lumière chez Reverón

Héctor Cavallaro
Paris - 2021

Lent et contemplatif. Paysage plat, éblouissant; presque immobile

Musical notation for the first system, measures 1-2. The first measure is in 5/4 time, and the second is in 6/4 time. The melody is marked *mp*.

Ped. _____ ^

Musical notation for the second system, measures 3-4. Measure 3 is in 6/4 time, and measure 4 is in 5/4 time. A triplet of eighth notes is marked (2+4) in measure 3.

_____ ^

Musical notation for the third system, measures 5-6. Measure 5 is in 5/4 time, and measure 6 is in 6/4 time. The melody in measure 6 is marked *mp*.

p # \flat
(en arrière-plan) 8^{vb}

_____ ^

Musical notation for the fourth system, measures 7-8. Measure 7 is in 6/4 time, and measure 8 is in 5/4 time. A triplet of eighth notes is marked in measure 7.

_____ ^

(en arrière-plan)

10

Musical notation for measure 10, treble clef, 5/4 time signature. A melodic line with a sharp sign and a slur over it.

12

8^{va} (en arrière-plan)

p *mp*

Musical notation for measures 12-14, grand staff, 6/4 and 5/4 time signatures. Includes piano (*p*) and mezzo-piano (*mp*) dynamics and an 8va marking.

15

p *mp*

8^{vb}

Musical notation for measure 15, treble clef, 5/4 time signature. Includes piano (*p*) and mezzo-piano (*mp*) dynamics and an 8vb marking.

17

Musical notation for measures 17-18, grand staff, 6/4 and 5/4 time signatures. Includes a triplet marking.

19

(3 + 2)

8^{vb}

Musical notation for measures 19-21, grand staff, 5/4 and 6/4 time signatures. Includes a (3+2) marking and an 8vb marking.

22

(en arrière-plan)

8^{va}

Musical notation for measures 22-24, grand staff, 6/4 and 5/4 time signatures. Includes (en arrière-plan) and 8va markings.

(comme un flash-back prémonitoire;
image presque reconnaissable; parenthèse)

24

27

29

30

34

36

(en arrière-plan)

38

p *mp*

41

p *mp*

43

p *mp*

8^{va} (en arrière-plan)

45

p *mp* 8^{va} 8^{vb}

(en arrière-plan)

48

p *mp*

(flash-back prémonitoire;
image presque reconnaissable; parenthèse)

50

p *mp*

53

Musical notation for measure 53, featuring a treble clef, a 5/4 time signature, and a key signature of two sharps (F# and C#). The notation includes a half note with a sharp sign, a 6/4 time signature change, and a triplet of eighth notes. A fermata is placed over the final note.

55

Musical notation for measures 55 and 56, featuring a grand staff (treble and bass clefs), a 6/4 time signature, and a key signature of one flat (Bb). The notation includes a triplet of eighth notes in the bass line and a fermata over the final note of measure 56.

57

Musical notation for measure 57, featuring a treble clef, a 5/4 time signature, and a key signature of two sharps. The notation includes an 8va octave marking, a dynamic marking of *mp*, and a bass line with a 3/8 time signature and a dynamic marking of *p*. A fermata is placed over the final note.

60

Musical notation for measures 60 and 61, featuring a grand staff, a 6/4 time signature, and a key signature of one flat. The notation includes a triplet of eighth notes in the bass line and a fermata over the final note of measure 61.

62

Musical notation for measure 62, featuring a treble clef, a 5/4 time signature, and a key signature of two sharps. The notation includes a half note with a sharp sign, a 6/4 time signature change, and a fermata over the final note.

Musical notation for the continuation of measure 62, featuring a treble clef, an 8va octave marking, and a 7-measure rest indicated by a bracket.

Musical notation for measures 62 and 63, featuring a grand staff, a 6/4 time signature, and a key signature of one flat. The notation includes a triplet of eighth notes in the bass line and a fermata over the final note of measure 63.

67

Musical notation for measure 67, treble clef, 5/4 time signature. The measure contains a half note G4 with a sharp sign, followed by a quarter rest, a quarter note G4 with a sharp sign, and a half note G4 with a sharp sign. A fermata is placed over the final G4.

69

8^{va}

Musical notation for measure 69, grand staff, 6/4 time signature. The treble clef part has a half note G4 with a sharp sign, followed by a quarter note G4 with a sharp sign, and a half note G4 with a sharp sign. The bass clef part has a half note G2 with a sharp sign, followed by a quarter note G2 with a sharp sign, and a half note G2 with a sharp sign. A fermata is placed over the final G4. A trill is indicated above the final G4 in the treble clef. A bracket with the number 3 is placed below the first three notes of the bass clef. A dynamic marking of 8^{va} is placed above the treble clef staff.

71

(en arrière-plan)

Musical notation for measure 71, treble clef, 5/4 time signature. The measure contains a half note G4 with a sharp sign, followed by a quarter rest, a quarter note G4 with a sharp sign, and a half note G4 with a sharp sign. A fermata is placed over the final G4. A trill is indicated above the final G4. The text "(en arrière-plan)" is written above the staff.

74

Musical notation for measure 74, grand staff, 6/4 time signature. The treble clef part has a half note G4 with a sharp sign, followed by a quarter note G4 with a sharp sign, and a half note G4 with a sharp sign. The bass clef part has a half note G2 with a sharp sign, followed by a quarter note G2 with a sharp sign, and a half note G2 with a sharp sign. A fermata is placed over the final G4. A bracket with the number 3 is placed below the first three notes of the bass clef.

(flash-back prémonitoire;
image presque reconnaissable; dernier parenthèse)

76

Musical notation for measure 76, treble clef, 5/4 time signature. The measure contains a half note G4 with a sharp sign, followed by a quarter rest, a quarter note G4 with a sharp sign, and a half note G4 with a sharp sign. A fermata is placed over the final G4. A trill is indicated above the final G4.

Molto rubato

79 *une luminosité reconnaissable, chaleureuse*

Musical score for measures 79-83. The piece is in 3/8 time. The right hand features a melodic line with a long slur over measures 79-83. The left hand provides harmonic support with chords and moving lines. A fermata is placed over the final note of measure 83.

84 (3 + 2) (3 + 2) + (3 + 2)

Musical score for measures 84-86. The time signature changes to 5/8. The right hand has a melodic line with a long slur. The left hand has a bass line with chords. A fermata is placed over the final note of measure 86.

87 (3 + 2) + (3 + 2)

Musical score for measures 87-90. The time signature changes to 5/4. The right hand has a melodic line with a long slur. The left hand has a bass line with chords. A fermata is placed over the final note of measure 90.

89

Musical score for measures 89-91. The time signature changes to 5/4. The right hand has a melodic line with a long slur. The left hand has a bass line with chords. A fermata is placed over the final note of measure 91.

91

11 - 12min, ca.

Musical score for measures 91-93. The time signature changes to 5/4. The right hand has a melodic line with a long slur. The left hand has a bass line with chords. A fermata is placed over the final note of measure 93.

Étude de figures chez Francis Bacon

pour piano

Héctor Cavallaro

Paris 2022

Étude de figures chez Francis Bacon (2022) :

Les « figures » désignent chez Roland Barthes des « bris de discours », non pas dans un sens rhétorique mais, plutôt, « gymnastique » ou, encore, « chorégraphique ». De ce point de vue, la figure est indissociable d'un « geste du corps saisi en action [...] ». Ceci est particulièrement tangible au sein des matériaux esthétiques – que ce soit en musique ou en peinture – où les figures se méfient de la simple fonctionnalité discursive à laquelle elles risquent trop souvent d'être réduites. S'éloignant de celle-ci, les figures retrouvent pour ainsi dire leur propre « vitalité ».¹

Parallèlement à Barthes, et dans cette tradition cherchant à rendre justice aux figures pendant trop longtemps éclipsées par le narratif, c'est Jean-François Lyotard qui développera peut-être le mieux la profondeur philosophique négligée de celles-ci. Sous la consigne d'un « parti pris du figural », Lyotard nous invite à voir – vraiment, à *voir*, puisque le *visible* s'opposera au *dicible* – que les figures existent selon un ordre propre, « qui n'est celui ni du langage, ni de la transformation pratique »², mais plutôt, celui de l'ordre figural, c'est-à-dire : de l'« immanence » interne – aveugle au discours – constituant les traits, les géométries et l'épaisseur des figures.³

Or, si Barthes inaugure le sauvetage de ces « bris de discours » que sont les figures, et Lyotard pose les bases d'un « parti pris du figural », c'est avec Deleuze, notamment dans son livre sur Francis Bacon, qu'une théorie philosophique et esthétique des figures retrouve enfin son objet exemplaire ; sa « chair ». Car, chez Bacon, la figure, dans son rapport d'opposition au discours, se montre de façon plus ambiguë et tranchante à la fois. La force singulière des figures de Bacon passe par le fait qu'elles sont « isolées » dans le tableau, comme nous le dit Deleuze, « par le rond ou par le parallélépipède », lesquels semblent jouer le rôle d'un « plan », d'un « cadre ». La figure s'éloigne donc de la représentation ; elle esquive l'histoire à raconter. Elle a alors « deux voies possibles pour échapper au figuratif » : ou bien « vers la forme pure, par abstraction », ou bien « vers le pur figural, par extraction ou isolation. » Ainsi, nous dit Deleuze, « si le peintre tient à la Figure, s'il prend la seconde voie, ce sera donc pour opposer le “figural” au figuratif. »⁴

Mais alors, pourquoi donc isoler la figure ? En fait, à quoi bon « isoler » les figures, en général ? « Bacon le dit souvent : pour conjurer le caractère *figuratif, illustratif, narratif*, que la Figure aurait nécessairement si elle n'était pas isolée. »⁵ Les figures chez Bacon sont isolées car elles évoquent – depuis leur immanence géométrique et leur épaisseur –, l'aura du *narratif* qu'elles se prêtent à « effleurer », non pas par ironie, mais par la pure « sensualité » du geste gymnastique ou chorégraphique. Voilà pourquoi les figures, découpées, deviennent reconnaissables – comme les « bris de discours » qu'elles sont –, parce qu'elles renvoient à « quelque chose qui a été lu, entendu, éprouvé »⁶, quelque part. Une porte, une lampe, une chaise, un interrupteur ; un fond, une plateforme, un parallélépipède ; et au front, un corps tordu, modulé, pris dans le mouvement, et parfois, même, « mutilé » ; mais un corps humain, tout de même, non pas comme « protagoniste », mais comme « témoin ». Dans ce sens, les figures chez Bacon sont des « ruines » d'une ou plusieurs « scènes de langage » dont notre affect – affect sensuel, mais, aussi, « amoureux », chez Barthes – est, lui aussi, traversé par le « choc ». Éphémères ou longues, les observer et les écouter attentivement est finalement reconnaître – si l'on croit à Freud et à Lacan – qu'« au fond de la figure, il y a quelque chose de l'“hallucination verbale” »⁷,

¹ Roland BARTHES, *Fragments d'un discours amoureux*. Éditions du Seuil, 1977, p. 10.

² Jean-François LYOTARD, « Notes sur la fonction critique de l'œuvre » (1970), *Dérive à partir de Marx et Freud*, UGE, 1973, p. 231.

³ J.-F. LYOTARD, *Discours, figure*. Éditions Klincksieck, 1971.

⁴ Gilles DELEUZE, *Logique de la sensation*. Éditions du Seuil, 1981, p. 12.

⁵ *Ibidem*.

⁶ R. BARTHES, *op. cit.*, p. 10.

⁷ *Ibidem*, p. 12.

Étude de figures chez Francis Bacon

Héctor Cavallaro
Paris 2022

Ambigu (abstrait et figuratif), collage, plastique

$\text{♩} = 50$

mp

A

4

mf mp

B

7

mf mp p

8^{va}

C

12

mp

8^{va}

14 **D**

x3 x2 x4

5

plus vif, rapide (un peu rubato)
♩=120-150

E *(un peu « rock »)*

mf *mf* *f*

15mb

f

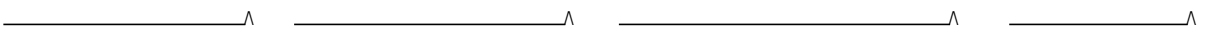
ff

très lent ♩=50 (max.)

F

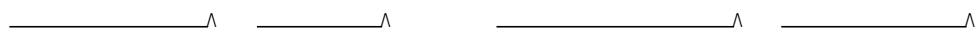
mp

(quasi tintinnabuli)

G

15^{ma}



H

I

mp

♭⁸

x3

(presque tonal)

mp

x4

f

mf

J

simile: A

Musical score for section J, consisting of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower in bass clef. The music features a melodic line in the upper staff with a slur over the first four notes and a fermata over the fifth. The lower staff has a bass line with a slur and a triplet of eighth notes. Dynamics include *mp* and *simile*.

K

Musical score for section K, consisting of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower in bass clef. The music features a melodic line in the upper staff with a slur and a fermata. The lower staff has a bass line with a slur. The key signature changes to one sharp (F#) and the time signature changes to 3/4. A triplet of eighth notes is marked with a *(do#)* and a *x4* repeat sign.

L

simile: F

Musical score for section L, consisting of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower in bass clef. The music features a melodic line in the upper staff with a slur and a fermata. The lower staff has a bass line with a slur. The key signature changes to one sharp (F#).

Musical score for section L continuation, consisting of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower in bass clef. The music features a melodic line in the upper staff with a slur and a fermata. The lower staff has a bass line with a slur. The key signature changes to one sharp (F#).

M

(fa#)

Musical score for section M, consisting of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower in bass clef. The music features a melodic line in the upper staff with a slur and a fermata. The lower staff has a bass line with a slur. The key signature changes to two sharps (F# and C#).

N

poco rit... (en arrière-plan) (si) (si)

plus lent **O** (si) (si) (tintinnabuli)

a tempo (ref.: N) **P** (ré) (la) 8^{va}

plus lent **Q** (si) (si) x3

encore plus lent **R** (si) (si) (tintinnabuli) x5

